

# الافكار والاسلوب

أ. ف. تشيتشرين

ترجمة د. حياة شرارة





**دار الشؤون الثقافية العامة**  
**وزارة الثقافة والإعلام**

---

العنوان - العراق - بغداد - اعظمية - ص ب ٤٠٣٢ تليكس ٢١٤١٣ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤



طباعة ونشر  
دار الشؤون الثقافية العامة - أفق صوبية.

حقوق الطبع محفوظة  
تعدون جميع المراسلات  
لرئيس مجلس إدارة دار الشؤون الثقافية العامة  
العنوان :  
العراق - بغداد أمانة  
ص . ب ٤٠٣٢ - توكمن ١١٦١٢ هاتف ٤٤٠٣٦٠٤٤

# الأفكار والأسلوب

دراسة في الفن الروائي ولغته

تأليف

أ. ف. تيتيرين

ترجمة

د. حياة شراف



## تَهْنِئَة

يتوطد مفهوم الاسلوب الذي يكونّ جوهر كتابي « ظهور الرواية - الملحمة » ، ويتطور فيما بعد • ويعتبر ( الافكار والاسلوب ) - بهذا المعنى - امتدادا لكتابي الآنف الذكر ، بالرغم من احتواء الفصول النظرية والتأريخية على قضايا جديدة ليست بالقليلة • وتجمع بين هذه المواد وتلك رابطة داخلية متينة لا سيما ما يتعلق منها بمواد البحث الجديدة مثل ثمر غوته وبلزاك ودوستوفسكي وتشخوف ويان نيرودا حيث يغتني مفهوم الدور الفعال للاسلوب •

أود التعبير عن أخلص امتناني لرفاقي في جامعة لفوف ، ولأعضاء المجموعة العلمية في متحف ل • ن تولستوي وللعاملين في دار بوشكين الذين ناقشوا في أوقات مختلفة اجزاء من فصول هذا الكتاب • وينبغي أن اذكر بكلمة تقدير عميقة ، صديقي الراحل منذ زمن بعيد مكسيم ماكسيموفيتش كينغسيرغ فقد أيقظت فيّ الاحاديث الطويلة معه في أيام الصبا اهتماما حيا بقضايا الاسلوب الأدبي •

مدينة لفوف

٢٦ آب ١٩٦٤

## مقدمة

أثناء الاعوام الاخيرة اكتسب العمل الادبي في الاتحاد السوفياتي ، باعتباراه تحقيقا لوحدة المضون والشكل وعقائديته ، حقه في الحياة •

فالباحثون - وان اختلفوا - متفقون على مثل هذه الدراسة للغة العمل الادبي التي من شأنها ان تفيد اغراض الفهم العميق الدقيق والفهم العلمي للنص والتي لا تتحاشى مهمة تربية القارئ المدرك الحازم •

صدر في السنوات الأخيرة في مدينة اهرنبورغ كتاب الراحل بريانينيكوف الموسوم بـ « ثر ليف تولستوى » وظهرت مقالات يا • زونديلوفيتش في سمرقند ثم صدر كتابه المكرس لدراسة دوستوفسكي • اما كتابا فل • كافيلوف « حول اسلوب النثر الادبي عند ل • ن تولستوي » وى • اتيكيند « بحوث في اسلوب الكتابة الفرنسي » فيختلفان اختلافًا بالغًا من حيث مادة البحث ولكل منهما ملامحه الخاصة ولكن التماثل في نظرية الادب بالنسبة لمفهوم الاسلوب واضح في كليهما •

صدر عام ١٩٦٠ في كييف كتاب ميخائيلنا كوتسوينسكايا « الكلمة المجازية في الابداع الادبي » وظهر الان كتابها « الادب - صناعة الكلمة ، قضايا المعنى الادبي في تحليل الكلمة الفنية » ، هذان كتابان مقاتلان ، فقد وضعت المؤلفة نصب عينها مهمة استئصال ادنى مظاهر الشكلية وترسيخ تناول الملموس النظري الفني للكلام الشعري •

وفي المونوغرافيا (\*) الأكثر سعة حول تاريخ الادب تظهر بدل الملاحظات العابرة - التي تحتل مكانا ثانويا - فصولا رجة مرتبطة ارتباطا عضويا في بناء الكتاب ومكرسة تكريساً تاماً لقضية الاسلوب .

وليس هذا وقفا على الكتب التي تتناول الادب الروسي حسب ، بل تشمل الاجنبي منه أيضا . ولو تصفحنا الكتب الصادرة في مطلع واواسط الستينات « تاريخ الادب الانكليزي » فلن نعر على كلمة واحدة حول اسلوب ديكنز او ثكري ، وبالكاد تذكر « غرائب اسلوب » ميريديث !

وأما كتاب ف. ادمون و . ت . سيلمان حول توماس مان فقد اصبح الفصل الذي يتقصى الطبيعة الفاعلة للكلمة في اعمال هذا الكاتب بمثابة ضرورة داخلية ، فيه تتمركز وتتجمع في وحدة متكاملة البواعث الاصلية للكتاب برمته . يقتحم الفهم العضوي للاسلوب مجال نظرية الترجمة أيضا . ويتحدث ي . اتكيند في كتابه « الشعر والترجمة » ( ١٩٦٣ ) بصورة رائعة عن ان اسلوب الترجمة شأنه شأن الاسلوب الاصلي ، لا يتأتى فقط من المهارة النظرية وحدها حسب ، بل من المعاناة العميقة والاكثر عمقا ، والاكثر اثارة ، أو من الهدوء الحقيقي ، والهدوء البالغ . فخلق الشكل الشعاري الاصلي والمترجم يقوم على اساس المظهر الداخلي للروح الشعرية .

شعرت بالوحدة في اعوام ١٩٥٣ و ١٩٥٦ عندما صدرت الطبعة الاولى والثانية من كتيبي « حول لغة واسلوب الرواية الملحمة » « الحرب والسلام » ، فقد درجت الموضة حينئذ على الاخذ بالملاحظات اللغوية والاسلوبية التي تفصل اللغة عن الفكرة والكلمة عن الصورة والخاص عن العام وعدم الالتفات الى الاهداف الاستاتيكية المتكاملة .

---

(\*) بحث علمي يتناول موضوعا واحدا .

تغير الحال ابان السنوات العشر الراهنة تغيرا حاسما • ويظهر كتابنا  
جنباً الى جنب مع كتب أخرى مستقلة عن بعضها •

جرت قبل عشر سنوات عام ١٩٥٤ في مجلة « فابروسي يزيكوزانيه »  
مناقشة اسلوب الكتابة • وصدرت مقالات جدية لعلماء معروفين ، وقيل الكثير  
من الاشياء المهمة • ولكن ... الفقر الرهيب وارتباك مصطلحاتنا اللغوية  
افضيا الى بلبلة دائمة في مفاهيمنا : مثل « اساليب الحديث » ، « اسلوب  
اللغة » « اسلوب العلم » ، اسلوب المؤلفات الفيزيائية والتاريخية • الخ ،  
« الاسلوب المفخم ، اسلوب تأكيد المجاملة » ، « اسلوب الحديث الفني »  
( عموما ) اسلوب بوشكين ، اسلوب قصة تشيخوف « السيدة صاحبة  
الكلب » • وقد استخدمت كلمة « اسلوب » في معان متباينة تماما •

اعتقد ان « تأكيد المجاملة » ليس بالاسلوب اطلاقا فهو يشكل نعمة  
الحديث أو طابعه • وما هو على العموم اسلوب الكلام العلمي ؟ المنطق ، الدقة ،  
وجود حركة الافكار • ليست هذه بعلامات الاسلوب ، وانما مجرد خصائص  
علمية ، أما اسلوب العلماء كازامزين وكلوتشيفسكي وبوكروفسكي أو  
تيميريازيف وبافلوف وديكارت وهيغل فيختلف بين حين وحين اختلافا تاما •  
فعلى العالم - وذلك بمستطاعه - ان يمتلك اسلوبه • وعلى كل فيلسوف  
عظيم أن يخلق اسلوبه الخاص - ومن الغرابة بمكان ان هذه الخاصية أقل  
وجودا عند الفيلولوجيين منها عند المؤرخين والمعنين بالعلوم الطبيعية - الذي  
لا يقوم على علامات علمية عامة بل على ارتباط مجموعة من العلامات الملموسة •  
العالم الذي يجمع بين العلم والفن يجد اسلوبه الخاص • والاسلوب  
مقولة استاتيكية تسحب : بصورة متماثلة ، على جميع اشكال الفن وتتسم  
بها الحياة والكلام الجاري •

وهذا ما لم يشر له بكلمة واحدة في المجلة اللغوية التي تقدم ذكرها .  
هل الاسلوب ظاهرة فردية حادة ؟ كلا . فثمة اسلوب معين عند  
الروماتيين الالمان والفرنسيين . وقد خلق نوفاليس وهوفمان وايشندورف  
اشكالا اصيلة للاسلوب ذاته . ونعثر في ابداع الواقعي العظيم موباسان على  
التنوع الاصيل لاسلوب فلوير . ويطرسم لودميسل ستوينوف في بعض  
مؤلفاته آثار اسلوب ل . ن تولستوي . ويستطيع بعض المؤلفين كتابة  
مؤلف علمي كامل في اسلوب واحد . وعلى هذا المنوال نفسه يخلق كتاب  
بلدان مختلفة ، اثناء كتابة تاريخ الادب ، أساليب متجانسة بصورة عميقة .  
وهذا ما سنتحدث عنه في الفصل الاخير من كتابنا .

ظهرت في غضون المناقشات التي جرت على صفحات « فابروسي يازيكو  
زنانيه » محاولات لتحديد المفاهيم مثل : « لا يجوز خلط الاساليب اللغوية  
بالاجناس الادبية أو بطريقة السرد لبعض الكتاب الفرادى . . . » (١)  
وهكذا تم وضع « الاساليب اللغوية » مقابل « طرق السرد » فعند بلزاك  
ول . تولستوي نعثر على طريقة السرد ! بالاضافة الى الاسلوب الدقيق  
والاسلوب المضبوط !

ولسبب ما ، لم تجذب انظار اللغويين الارهاصات والقابليات الاسلوبية  
في اللغات القومية المختلفة . فالاسلوب الخاص بكل لغة ينطوي على مواطن  
قوة معينة . ولولا ذلك لما صعبت ترجمة أشعار تاراس شيفتشنكو من  
الاوكرانية الى اللغة الروسية القريية منها . ان الاسلوب المميز لبدائيات اللغة  
الاوكرانية مختلف تماما عما هو عليه في الروسية ، واشعار شيفتشنكو

---

(١) « فابروسي يانديكوزنانية » ١٩٥٤ ، عدد ٣ ص ٦٧ .

تتنفس كليا من لغته الاوكرانية الوطنية ، وهكذا هو الحال بالنسبة لترجمة أي نص الى اللغتين الالمانية أو الفرنسية . حيث تظهر ميزات عديدة تتجلى في حالة اللغة الاولى بوضوحها وقوتها وفي الحالة الثانية برخامتها ورقتها . ولا يتعلق الامر هنا بأسلوب لغتين مختلفتين وبالتالي استعدادهما اللغوي الذي يتجلى واضحا عند كاتب معين وغامضا عند آخر . من الممكن الكتابة بقوة ووضوح باللغة الفرنسية ولكن هذا لا يتفق وروحها . ويمكن الكتابة بركة ورخامة بالالمانية ولكن هذا لا ينسجم أيضا مع مزاياها .

من الطبيعي وجود العديد من الصفات والميزات الاخرى التي قد تكون أكثر أهمية مما اتينا على ذكره (٢) .

اعتقد ان المناقشات التي جرت في عامي ١٩٥٩-١٩٦٠ ، على صفحات « فابروسي ليتيراتوري » ، حول قضية الكلمة والصورة كانت مفيدة .

فقد اشارت هيئة التحرير ، بعد أن أجملت نتائج المناقشات ، الى أن « تطور اساليب الكتابة في اطار علم اللغة بدا قليل الجدوى » . ( وقد اظهرت المناقشات بطلان التناول اللغوي في دراسة « الكلام المجازي » الادبي . وفي الوقت نفسه كان على حق كل من نادى بضرورة الفهم العميق للرابطة التي تؤلف بين اللفظ والمعنى . ويبيّن كيف تتجلى طبيعة ادراك الكاتب للواقع في بناء الكلام الشعري ، أن مثل هذا التناول ينبغي أن يقترن حتما بفهم « الروابط القائمة بين لغة الاعمال الفنية والتراث الشعبي المتداول » (٣) .

---

(٢) نشير الى مقالة كوجيمو يوشينوا المتعة الموسومة « الموازة في الشعر الصيني » التي يبين فيها الكاتب ان ( سبب الاستخدام الدائم للموازة في الشعر الصيني يعود الى خصائص اللغة الصينية ذاتها ) . « اللغة والادب » . جامعة لياج . ١٩٦١ ، ص ٢٤٥ .

(٣) « فابروسي ليتيراتوري » ١٩٦٠ ، عدد ٧ ص ١٠٩ ، ١١٢ ، ١١٣ .

أيعني هذا الكلام ان اللغويين لم يفعلوا شيئا مفيدا في هذا الميدان ؟ كلا ، لا يعني أبدا . لقد احتلت وتحتل في غضون هذه السنوات وقبلها أعمال الاكاديمي ف. ف. فينوگرادوف مكانا خاصا في علومنا اللغوية ، فقد بقيت - لاعوام طوال - كتبه ومقالاته حول لغة غوغول وبوشكين ول . تولستوي والادب الروسي القديم ، المبنية على معرفة عميقة متماثلة في كل من اللغة والادب ، مصدر اثارة للفكر العلمي ونماذج للعلمية الحقيقية التي لا نزاع فيها .

يحتوي كل كتاب من كتب ف. ف. فينوگرادوف على مدى داخلي واسع ، وهكذا تقرن في كتابه « قضية التأليف ونظرية الاساليب » مسألة الصفات بصيغ كبيرة في نظرية الادب والتاريخ الفكري والابداعي للعلاقات المتبادلة بين الكتاب .

ولما كان فينوگرادوف صاحب افكار مبتكرة في علم اللغة او الاسلوب أو في علم خاص عن لغة الاعمال الفنية - في عام ١٩٥٨ - ، فان تناوله لنظرية اللغة أو لعلم منفرد في اعماله السابقة واللاحقة لا نظير له ويفوق الحدود المطلوبة . فمكانه كباحث يتسم بالعلو وسعة الافق وتتكشف حاسته الاستاتيكية الدقيقة في كل صفحة من اعماله ويقترن ببحره النظري الادبي الهائل أي « المعرفة الممتازة للرئي والخفي » بتعمقه اللغوي مما كان له دور بالغ الاهمية في مؤلفات علم البلاغة والاسلوب .

وبالرغم من ذلك فان آراء ف. ف. فينوگرادوف تثير في بعض الاحايين موقفا انتقاديا تجاهها لا ازاء هذا الرأي أو ذاك منفردا بل باعتباره مظهرا لنظام من الافكار غير مشر كما ينبغي .

ولنأخذ على سبيل المثال كتاب ف. ف. فينوغرادوف المعنون « المحور والاسلوب » فإنه يعرف أول مفهوم يتصدر الكتاب على الشكل التالي :

« المحور : هو بناء مكشوف للروابط والتناسب بين الصور والموتيفات التي تشكل الهيكل أو التصميم للأعمال الأدبية اللغوية الفنية . ان المركز الداخلي في هذا البناء راسخ وطيد وهو يقوم على التناسب والتفاعل بين حلقات الموضوع الرئيسة اما الاتجاهات العامة لتطوره فتظل ثابتة في اطار جميع التغيرات والتبدلات التي تطرأ عليه » (٤) .

ينبغي الإشارة الى أن هذا التعريف مرتبط بطبيعة الكتاب المتعلقة « بالبحث التاريخي - الديناميكي للأساليب الفردية » حيث يهتم الباحث بعملية التغيرات والتحولات أكثر من اهتمامه بالهيكل . ومع ذلك فإن هذا المفهوم للمحور المتعلق بالمعمار الرئيسي للأعمال الملحمية والدرامية والغنائية لا يبعث على الرضا دائماً فلا توضح لنا الكلمات من « البناء المكشوف » أو « المركز الداخلي » شيئاً وكذلك مصطلحات « هيكل » و « التصميم » فانها تفضي بنا الى الفهم الظاهري للموضوع .

أما تعريف المحور الوارد في « مختصر قاموس المصطلحات الأدبية » لكل من ل. ي. تيموفيف ون. فينغوروف فلا اعتراض لي عليه (فهو شبه بالذات لما يخطر في ذهنك من المفهوم الاعتيادي لمعنى كلمة « محور » ) وأود الانتقال من التعريف الى جوهر القضية اي لمعنى المحور . وعليّ قبل كل شيء أن اقرر : هل يعتبر المحور بطبيعته ودوره البلاغي ، مجرد أداة ممتعة ، أداة تنظيم فني فحسب أم يقوم بمهام أخرى .

(٤) ف. ف. فينوغرادوف . المحور والاسلوب . موسكو طبعة اكاديمية الاتحاد السوفياتي ١٩٦٣ ، ص ١١ .



من المعروف أن فلوير كان يحلم بأعمال خالية تماما من المحور . وفي رواية بروس « البحث عن الزمن الضائع التي ينهار المحور فيها تقريبا ، فإن الحوذي لم يفلت الزمام من يديه نهائيا بل ارخاه بحيث اصبحت الخيول تفعل ما يطيّب لها ، تركض أو تسير ، تتوقف طويلا أو تتجول تأكل الحشائش . إن حلم فلوير يتحقق في الرواية المضادة تماما . ولكن ما هي الرواية المضادة؟ اننا نعثر على الدورق المضاد عندما يتحطم الدورق ولا يمكننا أن نسكب ماء أو نبيذا في شظايا وباستطاعتنا ان نجرح اصابعنا فقط بواسطته .

اصبح الآن واضحا بجلاء ومهما للغاية ان المحور في « مدام بوفاري » يلعب دورا رئيسا في كشف فلسفة الرواية فلولاه لبقيت ، دون محور . لوحات العادات واشباح الناس وجو الحزن ولاصبح كل شيء غامضا ومبهما . فالمحور يكشف المنطق الداخلي للوجود والعلاقات القائمة بين العلة والمعلول . فهل من الحتمي أن تنتهي بالكارثة أو الانتحار حياة مثيلات مدام بوفاري اللواتي يكن هنا وهناك أو اللواتي راودتهن الاحلام وناقضن ؟ كلا ليست هناك حتمية . وغالبا ما ينتهي الامر على صورة اخرى .

وهل ثمة حتمية بانتهاء الباحث الثوب ، الذي يحالفه النجاح السريع أمثال هيرمان ، الى الجنون ؟ .

ولكن المحور القليل الانتشار ، الذي يصل الى نهايته المنطقية ، يتكشف امام الروائي حسب قدرته لرؤية الحياة بأسرها وطبيعتها والعلة المتبادلة في احداثها وتائجها الاجتماعية والاخلاقية .

ولهذا السبب لا يمكننا الموافقة على كلمة « هيكل » . . . ولا نستطيع الاتفاق مع ف. ف. فينوغرادوف عندما يعارض انتقال الفكرة من المظاهر

الخارجية كمفردات اللغة ومصطلحاتها ونحوها الى قضايا داخلية صميمة مثل قضية الصورة والفكرة ، وهذا ما سنتحدث عنه فيما بعد .

يتم النظر في كتاب « الافكار والاسلوب » الى الترابط الذي ينطوي عليه هذا العنوان من زوايا مختلفة . يتجلى في الكشف الملموس للمقولات النظرية الاساسية وفي الفهم البلاغي للكلمة المفردة ودورها . وسندرس اسلوب النثر الفني في الفصول المكرسة لنثر غوته وبوشكين وبلزاك ودوستويفسكي ول . تولستوي وتشخوف .

ولما كنا لا نخشى الانتقال من مقولة الى أخرى فالتنا بين الرابطة التي تجمع بين مشاكل الاسلوب ومشاكل الجنس الادبي . وتغدو قضية الرواية الموضوع المباشر للكتاب برمه ولا سيما من الناحية التاريخية . ومع ذلك فان الاهتمام بالتاريخ يثير المناقشات المعاصرة عن الرواية التي تتسم بالثراء والخصب شأنها شأن المناقشات المتعلقة بمشاكل الاسلوب . ونكتفي بالاشارة هنا الى كتب ف . دنيروف ، م . باختين ، س . بوتشاروف ، ف . بورسوف ، ف . كوجينوف ، م . كوزينتسوف . ومقالات « موتيلينا » و « كوبريانوفا » حيث يعاد النظر مجددا في نظرية الرواية وتأريخها وقضايا الرواية في ادبنا المعاصر .

ويتناول الفصل الاخير خروج التحليل الاسلوبي الى المنطلق الرحب لقضايا دراسة التاريخ المقارن للادب العالمي . وهو عبارة عن بحث قدم الى مؤتمر علماء المفردات اللغوية العالمي الخامس ( ١٩٦٣ ) المعنون « المرحلة النيرودية في تاريخ الواقعية النقدية » فالعلم السوفياتي مشغول حاليا بكشف

الطبقات الفكرية الاسلوية في تاريخ الادب وعقد مقارنة تهدف إلى البحث عن قوانين تطور الادب المشروطة اجتماعيا ومعناها . فالقضية لا تكمن ابدا في كتابة « تاريخ الادب العالمي » الذي يحتوي على فصول مسهبة حول سوفيت ورابندرانات طاغور . بل في تقصي العلاقات والروابط والقوانين التي يقوم عليها هذا التاريخ .

وتتناول الخاتمة تناولا تعميميا القضايا الرئيسة لمعنى الاشكال النحوية من الناحية الاسلوية .



## الباب الاول

# الافكار والاسلوب

المختصون بالادب يولون اهتماما متزايدا لاسلوب الكاتب .  
ولا يبعث ذلك دائما على السرور ، ففي بعض الاحيان يتصدى له ، تحت تأثير  
الموضة ، اولئك الذين لا يشغلهم شغلا عميقا أو داخليا وحينئذ لا نجني  
شيئا مفيدا .

بالرغم من ذلك فثمة نتائج أولية مثمرة ، تتجلى في ظهور المناقشات  
الخفية الناضجة الى الوجود منذ أمد بعيد ، حول الدراسة اللغوية - الادبية  
للاسلوب .

لقد طرح الاكاديمي ف. ف. فينو غرادوف في المؤتمر العالمي لعلماء  
المفردات اللغوية مشروعا يتعلق بوضع دراسة علمية جديدة للغة الادبية .

أما في الفترة الراهنة فثمة ثلاث طرق ، على الاقل تتناول هذا الموضوع :-

١ - يجب دراسة لغة المؤلفات الفنية واسلوب الكاتب من الناحية اللغوية  
بواسطة الملاحظة وتصنيف الخصائص الفردية . هذه هي الطريقة اللغوية -  
الاسلوبية .

٢ - يعتبر اسلوب الكاتب موضوع المختصين بالادب وينبغي دراسته  
في روابطه المتينة بالصور والافكار في ضوء المفهوم الماركسي للمحتوى  
والشكل .

٣ - ينبغي ايجاد علم خاص مبني على القاعدة اللغوية - الاسلوبية .

يستند موقف المختصين بالادب الى التقاليد وهي بلا ريب تقاليد عريقة .  
ويقدم لنا الكسندر افاناسيفيتش بوتينا العالم الاوكراني البارز المختص باللغة  
والادب مفهوما راسخا عميقا لمهمات دراسة لغة الاعمال الادبية حيث يميز  
بوضوح بين الموضوع ومهمات كل علم من هذه العلوم المتماثلة منها والمتباينة  
على حد سواء .

يعتبر بوتينا ، اللغة نشاط الروح الانسانية وجهاز تكوين الافكار .  
وهو ينطلق في موقفه من آراء ف . هومبولت بعد ان يضفي عليها طابعا حسيا  
ويطورها ويسمها بسمة خاصة « اللغة هي الشرط الضروري في تفكير أي  
أمرئ ، حتى عندما يكون في حالة انفراد تام ، لأن المفاهيم تتكون عبر الكلمة  
حسب ، ويغدو التفكير الحقيقي مستحيلا دون مفاهيم » ومع ذاك فاللغة «  
في الواقع ، تتطور في المجتمع فقط ... والانسان يفهم نفسه عندما يشعر  
بفهم الآخرين لكلماته » . « اللغة ليست وسيلة للتعبير عن حقيقة جاهزة  
بقدر ما هي وسيلة لكشف حقيقة مجهولة ... »<sup>(١)</sup> وتتخلل كتاب : « بعض  
الملاحظات حول نظرية الادب واللغة » فكرة تعتبر اللغة نشاطا وعملا وتحقيقا  
للافكار .. « الكلمة ... لا يمكن فهمها كتعبير أو اداة لا يصل الفكرة  
الجاهزة » . انها ضرورة للانسان في التعبير عن الافكار . فالكلمة تربط  
نشاطات الافكار عند الانسان وتفيد كوسيلة ضرورية لخلقها عند  
المفكر ... »<sup>(٢)</sup> . ويصبح في نهاية الامر ، تحليل الكلمة الشعرية بجميع  
ظلالها ومظاهرها اداة لفهم نشاط الافكار وحركة المشاعر وتكوين الاراء  
وتطورها . ان الادراك العميق للادب باعتباره نشاطا وحركة لاتعرفان الكلل

---

١ - ١٠١ . بوتينا الفكرة واللغة . اوديسا . دار النشر الحكومية . اوكرانيا ١٩٢٢ .  
ص ٢٥ - ٢٦ .

٢ - ١٠١ . بوتينا . ملاحظات حول نظرية اللغة والادب ، خاركوف ١٩٠٥ . ص  
٣١ .

وارتباطا بين اللغة والتفكير مفيد للغاية بالنسبة لنظرية الادب وتتفق تماما مع احكام ماركس وانغلز حول اللغة .

مما يبعث على السرور ما طرح قبل فترة قصيرة - في البحث الذي قدمه غ. أ. فيازوفسكي الاستاذ المساعد في جامعة اوديسا الى الندوة العلمية السنوية الرابعة المكرسة لدراسة ابداع ايفان فرانكو والمعنون « ايفان فرانكو واسلوبه » - من آراء تمت البرهنة عليها وهي تتعلق بنظرة فرانكو حول الاسلوب القائلة ان التصميم وتركيب الكلام ومفردات لغة الكاتب تعبر عن البناء الفكري الداخلي الذي يرتبط به ارتباطا عضويا ويجد تعبيرا له في جميع المظاهر .

ولكن مما يثير دهشتي ان الاستاذ المساعد فيازوفسكي الذي فهم بمثل هذه الدقة والامانة آراء فرانكو واسلوب الكاتب بدا وكأنه لم يلاحظ تعارض هذه الآراء مع بعض اتجاهات العلم المعاصر التي انضوى تحت لوائها الباحث في دراسته هذه . لقد ازفت الساعة التي ينبغي علينا ان نفرق فيها بدقة بين الطرق المتباينة التي تفضي بنا الى أهداف مختلفة ونبيّن تعارضها .

افلح العلماء التشيكيون المعاصرون باستخدام وتطوير تلك المبادئ التي اثبتتها اعمال أ. أ. بوتينا . والمتعلقة بفهم الاسلوب . لقد دافع يان موكارجوفسكي في خطابه الذي القاه في مؤتمر علماء المفردات اللغوية عن الفكرة القائلة ان الاسلوب المميز للكاتب مرتبط ارتباطا وثيقا بافكاره بحيث تنطوي عليه طموحاته الرامية الى التأثير في الوعي الاجتماعي بطريقة معينة . وهذا ما نلاحظه مثلا في اسلوب تشايك الادبي حيث لا نعر في الجمع الدائم بين الغنائية العالية والكلام الجاري على اسلوب قسري أو أية خدعة أخرى بل نجد تفكيرا متميزا يمثل آراء مؤلف « الحرب مع السالماندر » حيث



ينظر للحياة ■ بمنظار يقوم على المرح المستمر بين الرفيع والمضحك (٣) ■ وهذا ما يفعله برجيميسل بلاجيتشك اثناء دراسته لشعر فولكير حيث يجد في تركيب استعاراته تعبيرا عن افكار الشاعر المخلصة بشأن وحدة الجنس البشري والتعاون المنشود بين كادحي العالم ■

أما دراسة اسلوب الكاتب فتقتصر طبعاً حسب رأي كل من موكارجوفسكي وبلاجيتشك على مؤرخي الادب ونقاده ■

تعتبر بعض آراء أ. ن تولستوي أحد مؤسسي الواقعية الاشتراكية مفيدة في هذا الصدد ، فقد أجرى مقابلة بين « الاسلوب الداخلي » للاديب الاسلوب الادبي لاعماله الكاملة ■ « الاسلوب الداخلي » : هو البناء الروحي الذي يتكون في غضون عملية التفكير والنشاط ومن ثم يظهر الى الوجود في الاسلوب الادبي (٤) ■ سير القاريء في الطريق المعاكس ، أي من فهم الاسلوب الى الادراك الدقيق الكامل للصورة والشعور والفكرة وبناء الافكار المتكامل التي ترتبط فيما بينها برابطة وثيقة ■

القاريء الذي لا يهتم بالاسلوب يفهم فهما بائسا الصور والافكار شأنه شأن الذي لا يتحسس تفاعل الوان اللوحة ولا ينظر اليها متكاملة ولذلك لا يفهمها في الحقيقة لان تفاعل الالوان هو من أول عناصر الصور المرسومة • غالباً ما يستشهد المختصون بالادب عندنا بمصطلح غوركي الرائع القائل: اللغة هي أول عناصر الادب ■ ولكن ماذا يعني هذا ؟ ماذا يعني أول عناصره ؟

---

٣ - موجز خطاب في كتاب « المؤتمر العالمي الرابع لعلماء مفردات اللغة » ج ١ • موسكو • دار النشر التابع لأكاديمية العلوم السوفيتية ، ١٩٦٢ • ص ٥٤٠ - ٥٤١ •

٤ - أ. ن تولستوي • المؤلفات الكاملة • موسكو • دار النشر الحكومية ، ١٩٤٩ • ١٩٥٣ ج ١٥ ، ص ٣٣٣ ، ج ١٤ ، ص ٣٥٣ ، ج ١٣ ص ٥٧٠ •

يعني غوركي طبعاً أن معرّدات اللغة والطابع المميز لنحوها وبناء كلامها برمته هو بمثابة الارضية التي تنبت عليها الصور والافكار . ولكن الا يعني هذا ان دراسة لغة الاعمال الشعرية يفضي بنا الى فهم جديد ودقيق وامين للصور والافكار ؟ فالعنصر الاول هو المفتاح لفهم المؤلفات الادبية بشكلها المتكامل .

بدأ بعض اللغويين - الذين تأثروا بأسلوب دي سوسور<sup>٥</sup> القومي - في الفترة الاخيرة يميزون على هذه الشاكلة بين معنى كلمتي « لغة » و « كلام » ويتعلق المفهوم الاول بالقواعد العامة المجردة حسب ، اما « الكلام » فينسب اليه كل ما هو حي كالكلام الجاري وكلام الرواية والكلام الشعري<sup>(٥)</sup> .

بدأ بعض الباحثين فجأة انه عندما تحدث بوشكين عن « لغة الافكار » وعندما قال ليف تولستوي مثلاً : « يجب ان تكون اللغة جيدة » أو عندما اشار تورغينيف الى « اللغة الروسية العظيمة الصادقة الطليقة » أو عندما تكلم تشيخوف عن لغة الاعمال الادبية بدأ لهم ان هؤلاء الكتاب لا يفقهون ما يتحدثون عنه وكأنهم لم يستعملوا الكلمة اللازمة . في هذه الحالة لا ينبغي الحديث عن اللغة باعتبارها العنصر الاول .

كلاً ، ونرجو العذر من لغويينا ، اذ ينبغي عليهم أن يعرفوا افضل منا أن معنى الكلمة التي يستخدمها الجميع لا تتكون في هذه الكراسة العلمية أو تلك ، وانما في الفهم الحي والفهم العام لها .

لا شيء يمكن أن يجتث من كلمة « لغة » المعنى الذي استعملت به وتستعمل به في الحاضر والمستقبل .

---

٥ - تحتوى كراسة أ . ن سميرنيتسكي المسماة « موضوعية وجود اللغة » على هذا النمط من الاحكام - دار نشر جامعة موسكو ، ١٩٥٤ ، ص ١٠ - ٢٠ .

لا يعتبر طبعا تمييز النظام العام لهذه اللغة القومية أو تلك وتبيان استعمالاتها الحية قليل الشأن رغم انه لا يمكن له أن يمس معنى الكلمة القائم .

أهمل تاريخ الادب ونظرية الادب أيضا دراسة اسلوب الادب الفني « لحقبة زمنية طويلة ، اهمالا بالغا وتناولها النقاد بنزق ودون روية وظلت وقفا على اللغويين الذين عملوا بدأب في هذا الميدان ولكنهم اهلوا جوهر القضية المهمة بالنسبة للمختصين بالادب »

عبرت بعض الآراء - اثناء المناقشة الابداعية حول الكلمة والصورة التي أجرتها مجلة « فابروسي لپتراتوري » - عن ثورة حقيقية نضجت منذ زمن بعيد متمثلة في سخط المختصين بالادب والكتاب اللغويين - الاسلوبيين وعدم الثقة بمقاصد العلوم شبه اللغوية فيما يخص لغة الاعمال الفنية . ويشكل هذا ، في الوقت نفسه « اعترافا مرا بأن منظري الادب ومؤرخيه ونقادهم لم يقدموا الا التزر القليل في ميدان دراسة اسلوب الرابطة القائمة بين الصورة والكلمة وفهماها »

صائبة تماما المقولة الرئيسة في مقالة ف. توربين القائلة : « اصبحت الكلمة غالبا موضع دراسة المختصين بالادب سواء المعنيين منهم بالاسلوب واللغة ومن هنا يظهر خطر التعميم في المهمات الماثلة امامهم، وتنحصر القضية في نقطة واحدة وهي عدم امكانية التطابق بين المواضيع التي يتناولها اللغويون والمختصون بالادب » (٦) .

---

٦ - ف . توربين . ما هو معنى اسلوب النتائج الفنية . « فابروسي لپتراتوري » ، ١٩٥٩ ، عدد ٩ ، ص ١٥٣ .

اللغوي مهتم في الحقيقة ، بدراسة اللغة في مجال الصوت وانقواعد والتاريخ والانتوغرافيا . اما اعمال ميتسكيفيتش ونيرودا وكارامزين وفادييف فيمكن أن يستقي منها المعطيات اللغوية الضرورية له . ويشكل اسلوب المقاييس العامة الذي يدرس لغة المهندس والفلكي والصحفي والكلام المذهب والخالي من العيوب جزءا من علم اللغة .

ولكن اسلوب الكاتب غير لغوي ، بل أدبي لان مفهوم الاسلوب يحتوي في ثناياه على وحدة الكلمة والصورة ، الصورة والمعمار ، المعمار وفكرة الاعمال الشعرية . ان دراسة الاسلوب مستحيلة دون الفهم الفلسفي لوحدة المضمون والشكل ودون ايجاد الروابط التي تجمعها بالفنون الاخرى أو بالاستاتيكا . ومفهوم الاسلوب يفترض تاريخيا وجود التابع والصراع والروابط المتبادلة بين الاساليب .

يفغدو البحث الادبي والعلمي ، عندما يتعلق الامر بالمؤلف أو اعماله قاطبة ، احادي الجانب فقيرا اذا لم تقترن قضية الاسلوب عضويا بالقضايا الاخرى ولم تحتل مكانا في غاية الاهمية .

ولنتحدث ببساطة ، لا تستطيع نظرية الادب أو تاريخه أو النقد أو النصوص ان تمنح الحق للغة أو لاي نوع من العلوم الاخرى الراهنة أو التي لم تأت بعد - لانها تتحمل المسؤولية أيضا - في دراسة لغة الكاتب كمظهر لاسلوبه .

طبعا هناك اعمال تقتصر على الجانب الفكري البيوغرافي الصرف أو الحقائق ، وهناك اعمال لها حق كامل في الوجود الشرعي ، معنية ببحث قضية الاسلوب او دراسة هذا الكاتب أو ذاك أو تتاج معين ، ولكنه يجوز في هذه الحالة تقييم القضية الادبية الخاصة منفصلة وتقسيها كحلقة منفردة في سلسلة متماسكة . ونعثر أحيانا على ابحاث قيمة تقوم على دراسة سطر واحد في اثر من الآثار الادبية مثل : « أغنية حملة إيفور » .

تعتبر دراسة لغة واسلوب غوركي وكاتسوينسكي وتشايبك قيمة ومفهومة عندما تفضي بنا الى ادراك كامل دقيق حي للكاتب من جميع الجوانب . فلا تنحصر مهمة الناقد الادبي في انتقاء العبارات المنفردة غير الموقفة - حسب رأيه - لمؤلف معاصر وتحطيمها واخجال كاتبها . فالواجب يقتضيه ، فهم طابع تفكيره الشعري - « جوانب القوة والضعف فيه » - في اطار نظامه الفكري واللغوي الخاص .

أن أول مبادئ الدراسة الادبية للغة الاعمال الفنية ينحصر ، على ما اعتقد ، في الادراك العميق لرابطة اللغة والفكرة وفي فهم انعكاس فلسفة الكاتب الحياتية ونظرته للانسان والمجتمع على بناء الكلام عنده ولا سيما في استخدامه لهذه الاقسام من الكلام او غيرها أو النعت والاستعارة والمقارنة والخصائص الثابتة للنحو .

ينبغي أن تنطلق الدراسة اللغوية لاسلوب الادب من اعتبار الاسلوب انعكاسا للاحتكاك الذي يحدث بينه وبين المجالات الفكرية . وعلى هذا الفرار يربط الاكاديمي ف. ف. فينوغرادوف في كل الفصل المعنون « القضايا العامة ومهمات دراسة لغة الادب الفني الروسي » (٧) بصورة منتظمة بين دراسة الاسلوب وتاريخ الادب وتاريخ اللغة الادبية وبين هذه المرحلة أو تلك للغة الكلام الدارج العامة ولكنه يتجنب باصرار الرابطة القائمة بين الاسلوب والتفكير ومميزات وخصائص معرفة الكون .

يتجلى في الاسلوب الذاتي للكاتب - حسب رأي ف. ف. فينوغرادوف - « نظام مزج حلقات اسلوية متباينة للغة الادبية أو الطرق المختلفة للكلام

---

٧ - انظر الى ف . ف فينوغرادوف . حول لغة الادب الفني . موسكو . دار النشر الحكومية ١٩٥٩ . ص ٨٤ - ١٦٦ .

الفني «<sup>(٨)</sup> ويعتمد « المزج » على ذوق الكاتب اللغوي « فيتكون عندئذ « من هذا المزيج الشكل الذي يتميز به » والذي لا تربطه رابطة بما يجسده هذا « المزيج » . « حقا لقد قيل مرة ان المختص بالادب « يستطيع الانتقال من المعنى العام الى الايديولوجية فالاسلوب » بينما يتوجب على المختص باللغة « ايجاد المعنى العام أو رؤيته بواسطة التحليل الدقيق للنسيج اللغوي في الاعمال الادبية »<sup>(٩)</sup> . وفي هذه المرة يشار ولو ايماء الى فتح الباب الذي ظل موصدا وسيبقى مقفلا في المستقبل . بيد انه ليس جليا كيف « يستطيع » هذا المختص بالادب « الانتقال من المعنى العام » مباشرة دون القيام « بتحليل دقيق للنسيج اللغوي الذي يعتبر امتيازا خاصا يتمتع به اللغوي » . ويشوب هذا الغموض شيء آخر ، لماذا يتوصل اللغوي في النهاية الى « المعنى العام » ولمقاصد الكاتب الاولى وافتراضاته بدل الوصول الى طبيعة الافكار التي تنطوي عليها تتاجاته ؟

وبكلمة واحدة يظل هذا الشرط غامضا ، لان الباب لم يكد يفتح قليلا حتى عهد غلقه . يضع ف. ف. فينوغرادوف برنامجا لدراسة لغة الادب الفني مكونا من ست عشرة نقطة . لا تهدف الى الاجابة على هذه الاسئلة أو تلك بقدر ما ترمي الى وضع الخطط لدراستها في المستقبل . ويدور الحديث في البرنامج حول « حدود الدراسة اللغوية البحتة للغة الادب الفني واسلوبه » و « ميزات المقولات ومفاهيم اسلوب الكتابة »<sup>(١٠)</sup> وغيرها من القضايا الكثيرة ولكن لا يتطرق البرنامج الى مسألة كيفية « رؤية المعنى العام بواسطة التحليل الدقيق » . الخ .

٨ - المصدر نفسه ٨٦ - ٨٧ .

٩ - المصدر نفسه ص ٩٠ .

١٠ - المصدر نفسه ص ٨٢ .

ورغم ذلك تظل القضية التي ذكرناها قضية رئيسة بالنسبة للمختص بالادب . فاللغة تلعب هنا دورا خطيرا ولكنه تابع لغيره وغير قائم بحد ذاته . والقاريء المراهف الحس يفهم فهما رائعا كل دقائق اللغة . فالعلم يرمي الى فهم وتوضيح قوة الاسلوب ومعناه لاجل استفاد الكشف التام عن الافكار والمشاعر والاعمال الشعرية بكليتها وفي سبيل تربية حاسة القاريء « وارهافها » واذا لم يتحقق هذا تظل دراسة الاسلوب عديمة الجدوى . ان فهم الناقد للمؤلف باعتباره انسانا حيا مفكرا يشكل الحلقة الجوهرية في الفهم الكامل لاسلوبه رغم ان مفهوم الاسلوب لا يفضي بنا الى التطابق بينه وبين المؤلف - الانسان .

النظرية والتطبيق مترابطان دائما فعزل الاسلوب وتجريده يقودنا ، في هذا الشأن ، الى نتائج تشوه جوهر القضية . ولناخذ احدى النتائج التي توصل اليها ف . ف . فينو غرادوف : « ازداد تعقيد لغة « الحرب والسلام » بسبب تنوع اقنعة الكاتب . . . » (١١) . يستخلص الناقد هذه النتيجة : الكاتب يغير دائما « اقنعه » لان تولستوي في « الحرب والسلام » كان فنانا وسيد التصوير الادبي ومؤرخا وعسكريا مختصا وكاتباً اجتماعيا وفيلسوبا .

اعتقد ان كلمة « قناع » لم يتغير معناها عما ورد في قاموس فل دال وتعني « وجها مستعارا » « قناعا » « المظهر المتكلف الكاذب » و « التصنع الماكر » وحتى لو حاولنا التخفيف من وطأة معناها فسيظل جليا ان هذا المعنى يناقض مناقضة مباشرة الدور الحقيقي لمؤلف « الحرب والسلام » . يظل تولستوي هو نفسه في تصوير الحياة الخاصة والتاريخية : فهو يرسم ويفكر و « يركب » عضويا حلقة ثنائية وبثالثة .

ومن الحتمي انه اذا لم ندرس اسلوب الكاتب بكليته وفي وحدته الفكرية ، بل اخذنا التبدلات التي تطرأ عليه واذا عزلنا « العسكري المختص » عن « الفنان الماهر » وعن « الكاتب الاجتماعي » فسرى امامنا اقنعة بدل الوجوه .

لا يستطيع المختص بالادب الا ان يدرس في دقة بالغة النسيج الادبي نفسه وفي نصه الاصلي . وتصبح ضرورة هذه الدراسة واضحة عندما نقابل بين النص الاصلي والمترجم ، فافضل الترجمات وأكثرها حيوية ودقة ظاهرية ، تخفف من السمات الاسلوبية القوية التي يتسم بها النص الاصلي . وتصبح جلية اثناء هذه المقابلة المميزات الدقيقة لطبيعة هذا الكلام أو ذاك وكيف ان التعديل الطفيف الذي ادخله المترجم والمتعلق بالاسلوب حسب كما يبدو ، لا ينال من معنى بعض العبارات فقط ، بل ومن البناء الداخلي للعمل الادبي برمته .

نستعمل آنا سيفرس دائما عبارات قصيرة جدا خالية من الافعال - تنطوي على معانٍ تومض للحظات بشكلها الحالي في وعي بطل الرواية . ولكن المترجم البارع يرتاع من العبارات المتقطعة ويود احياءها وجعلها مقبولة فيستخدم الافعال أو النبرة الاستفهامية .

« فاحت من المطبخ رائحة اللحم المقلي . فراو ميركير الطيب جدا . لم تستطع ايلي الا ان تضحك » . ولننظر لترجمة ف . أو . ستانيفتش لهذا النص : « هذا هو فراو ميركير الكثير الطيبة » ونعثر فيما بعد على « هذا هو فراو ميركير يسعى » . وهذه حالة مماثلة اخرى تترجم فيها عبارة « هذه صعوبات قسرية » بهذا الشكل « لماذا تعقد حياتك ! » .

نشعر في هذه الحالة وغيرها بوجود المترجم البارع الذي يتجنب الترجمة الحرفية السهلة ويبحث عن الاشكال الحية للغة الروسية . وتصبح مثل هذه



الكلمات التي تنقل وميض فكرة خاطفة والمزاج النفسي للبطل تعبيراً عن وضع شامل يبدو متماثلاً في محتواه ومختلفاً في أسلوبه •

نقول • يبدو • لأن الأسلوب غني بمضمونه ويخلع ظلال معانيه على الحقائق • اذ تتميز أنا سيغرس الخيرة بالنفس البشرية في استبطانها الواضح العميق لتلك المشاعر التي ما زالت مبهمة عند البطل والتي تتجلى فيها شخصيته الحقيقية ، ويتضح هذا في بناء العبارات المنقولة بينما يتلاشى في النص المترجم •

ويطيب لي أن اتحدث عن مترجم آخر لم يطق الانفصال والانقطاع في النحو الذي يميز نص اراغون فترجمه كما يلي : « ابتسم لها هاشا » وقررت أن تتكلم » لقد حذف النقطة من المكان الذي تبدو ضرورة فيه من ناحية الأسلوب • فالنص عند أراغون : « ابتسم لها • وقررت » • يظهر هذا الانقطاع المتميز باستمرار ويرمي الى تقييم الاحداث الضئيلة أكثر من الرابطة العامة والعلاقات المتبادلة بين الاحداث • ويقترن في المؤلفات الكبيرة بعلامات أخرى قد تكون متناقضة احياناً ، ولكن لا يجوز تبديلها ابداً •

ومع ذلك ، اذا سلمنا بصحة رأي البروفسور أ • فيموف • يفقد هذا الحديث عموماً أبسط معنى له فهو يقسم بصرامة بالغة كلام أي عمل الى مجازي وحيادي ( غير مجاز وباهت ) • ولا يستطيع أ • فيموف اطلاقاً « الاتفاق مع رأي يشكوفسكي القائل : يبدو أن مجازية الكلام لا يخلقها المعنى المجازي للكلمة وحده ولا أية طرق لغوية أو نحوية معينة ••• » •

اذا لم نتفق مع هذا الرأي فيحدث النقيض عندئذ • اي أن مجازية الكلام تتأتى من معنى الكلمات المجازي حسب أو من « طرق لغوية أو نحوية معينة ••• » • وكل ما خلا ذلك في نسيج اللغة الشعري غير مجازي وحيادي • ولكننا لا نفهم في الواقع لماذا يقول ابان مناقشته لكل من ف • بوستوفويت و أ • فيموف ما يلي : « باستطاعتنا الاتيان بنصوص تنطوي على صور

تعبيرية ساطعة ولوحات ونسيج فني ، خلقت جميعها بمعونة الكلمات الحيادية الاسلوبية الخالية من المجاز» (١٢) بلى ، بلى ! حتى النسيج الفني ! ويعني هذا انه يمكن خلق رواية متعددة الاجزاء او بؤئيا ملحمية ذات قيمة فنية كبيرة « بمعونة » « الكلمات الحيادية الاسلوبية » وحدها .

ولما كان أ. يفيموف يشعر ان حججه غير مقنعة فانه يضرب مباشرة - « لاقناعنا » - مثالين متشابهين من الميدان الموسيقي ومن ميدان التكنيك المعماري ولكنهما غير موفقين بتاتا ويعترف الكاتب حالا بذلك وبصراحة تامة (١٣) .

لا توجد ، في الواقع ، الحان أو أصوات حيادية في أي تناج موسيقي ذي أهمية معينة فكلها تنتظم في البناء العام وتؤثر فيه بطريقتها الخاصة . وينسحب القول نفسه على الاعمال المعمارية الجيدة ، حيث تختفي الجزئيات الحيادية وتشكل الاجزاء الصغيرة ضرورة فنية في البناء العام بكليته . فمن يستطيع اثبات البدعة القائلة : ان خلفية اللوحة حيادية وان لون هذه التفاصيل أو تلك عديم الاهمية .

الحياد ضعف وهفوة في الفن .

لننظر الى فعالية « الحياد » في نص تشيخوف هذا : « بعد احاديث لا متناهية خرجت اولغا ميخائيلوفنا الى الحديقة اثر تناول الغداء المقام في عيد القديس المتكون من ثمانية اصناف من الطعام ، لقد اعيتها لدرجة الانهاك واجباتها في الابتسام المتواصل والكلام واصوات الاطباق وغباء الخدم والفترات الطويلة التي تخللت الغداء وكذلك المشد الذي ارتدته لتخفي عن الضيوف حملها » .

---

١٢- ١ . يفيموف . الكلام المجازي في النتاجات الفنية . « فابروسي ليراتوري »

١٩٥٩ . عدد ٨ ص ١٠١ - ١٠٢

١٣- المصدر نفسه ص ١٠٢ .

يحسب أ. فيموف ان الكلمة الاولى في عبارة « واجباتها في الابتسام المتواصل » تتسم « بمعنى ارحب واكثر تجريدا » من الكلمات الاخرى ، وهذا لا يساعد مجازية النص ولا فنيته <sup>(١٤)</sup> . ولكن اسلوب هذه القصة يتجلى بالذات في خلوها من هذه الطرق ومن كل ما هو خاص وكذلك في احتوائها بعض الكلمات المجردة .

هل هذا الحديث مجازي ؟ انك تدخل مباشرة ومنذ السطور الاولى حياة امرأة شابة متعبة من الضوضاء التافهة ، يجعلها الوسط المحيط بها في حالة مأساوية معذبة بالابتسامات المتواصلة ولذلك تحدث فيك تأثيرا قويا العبارات التالية : « عندما جلست في العربة اراحت ، قبل كل شيء ، وجهها من الابتسام » أو « لماذا ابتسم واكذب ؟ » .

ما هي هنا « الطرق اللغوية - النحوية الخاصة » و « المعاني المجازية » ؟ ليس لها وجود مطلقا . فلا تعثر في هذه القصة الكبيرة الحجم الا على مقارنتين أو ثلاث واستعارتين أو ثلاث مثل « ضحك وعبث كالطفل » و « الفيض والبغضاء والفضب ... » وفجأة بدأ يرغبى تماما » . ولا تكشف هذه المقارنات والاستعارات جوهر اسلوب تشيخوف .

اذن فيم يتكشف اسلوبه ؟

في الوحدة الاستثنائية للنغمة الشاعرية التي تقودنا الى الهدف المحدد . ان « الاصناف الثمانية » و « الاحاديث اللا متناهية » و « اصوات الابطاق » و « المشد » ونقاش الزوج والخال « عن احكام المحلفين والصحافة والتعليم النسوي » وكيف سار الزوج « مطلقا اصابعه » « رصينا متهاديا » وغيرها من مئات التفاصيل من هذا النمط تكشف الجو الذي تكونت فيه انطباعات امرأة حامل مثارة الاعصاب ومنهكة ، هذا هو اسلوب تشيخوف فثقل المأساة يتجلى في الوضع الاعتيادي الرمادي نفسه .

الكلمات الاعتيادية « الاطباق ، المشد » ليست حيادية ، فهي مشحونة بالدرجة القصوى بشحنات ذات فعالية عالية ويسري هذا على المفاهيم المجردة . وكلما كانت الكلمة الاعتيادية والوضعية تافهة (ربة البيت تصب الشاي) اصبحت تراجيدية هذه الحياة اعتيادية أقوى وأكثر شاعرية بهذا المعنى . ليست هذه « بالطرق اللغوية - النحوية الخاصة » بتاتا ، بل هذا هو تفكير تشيخوف وفهمه للحياة .

ان البساطة المجردة للنص خداعة للغاية فهي تخفي في ثناياها ادق مظاهر الاسلوب وأكثر الافكار فجائية واشجع البرامج . يعرف تلاميذ المدارس الصفحة الاولى من « ابنة الأمر » وقد يحفظونها عن ظهر قلب وتبدأ على الشكل التالي : « ان ابي هو اندريه بيتروفيتش غرنيتش ... » ، فيا لها من عبارة بسيطة ! . تتكون من كلمات « حيادية » فقط خالية من « الالوان الزاهية » و « المهارة » المعروفتين . ورغم ذلك فهي بمثابة برنامج كامل للادب الروسي برمته ، ففيها تتجسد مبادئ الاسلوب الحقيقي المدروسة جيدا .

يؤكد أ. يفيموف ان « كثيرا من المتعلمين باللغة قد ادهشهم فن بوشكين » وان تورغينيف قَيَّم تقييما بالغا المناقب الفنية للغة بوشكين « فالكتاب والنقاد الثقات يعتبرون جمال لغته العلامة الرئيسة للمهارة الفنية ومقياسا لها » (١٥) . كل هذا شيق وجديد طبعا ولكن ما معنى « جمال اللغة » وما الشكل الذي تتجلى فيه ؟

اين نعر على لغة أجمل : عند بلزاك أو تيوفيل غوته، ثكري أو اوسكار وايلد ، ميخ كوزمين أو غوركي ؟

لم ينشد من بلزاك ثكري ابدا جمال الكلام ، أما غوته واوسكار وايلد وكوزمين فيعتبرونه مهمتهم الرئيسة أو الوحيدة ، رغم أن تيوفيل غوته

يمتلك مقدارا من الشعور والذوق لا يقل عما هو عليه عند بلزاك . فقد كان شاعرا وكاتبا موهوبا في مجال الشعر والنثر . اما مكسيم غوركي فكتاباتة في شبابه « أجبل » مما أصبحت عليه فيما بعد وكان الكتاب الناشئون يندهشون بأسلوب قصصه الاولى بينما كان يحذف حينئذ صفحات بكاملها لانها « جسيلة للغاية » .

هاجم ن. غ تشرنيشفسكي مباشرة « التأثير الضار للمفاهيم السامية على روعة الاسلوب » (١٦) . فالأسلوب لا يتكون - حسب رأيه - من تلقاء نفسه ومن جبالياته القائمة بحد ذاتها ، بل يتشكل باعتباره سلاحا ماضيا ومخلصا للأفكار . وعلى الرغم من المهارة والحداقة التي يتسم بها اسلوب تيوفيل غوته فان كلام بلزاك الخشن الثقيل أكثر جاذبية وحياة وأكثر إثارة للقاريء وارواء له . لان فيه معاناة وتفكير متحصصا وهو جميل لخلوه بالذات من الاناقة أي « الجبال » .

أن قلق ب. كوبلانوف مشروع تماما بشأن « فصل بعض المختصين بالادب والنقاد - دون حق - للغة الادب الفني عن تفكير الكاتب المجازي . . . فهم ينتقدون هذا الكاتب أو ذاك لعدم دقة تعابيرهم وضبايتها ويحسبون ان سبب هذا يكمن في كون الكاتب يعرف اللغة أو يستخدمها بصورة سيئة » . بينما يعود سبب « عدم الدقة » - في الحقيقة - الى تفكير الكاتب الذي يعبر عنه بلفته » (١٧) .

١٦- ن . غ . تشرنيشفسكي . قواعد الاسلوب واللفة الروسيين ل . ١٠ دانسكي . المؤلفات الكاملة ، ج ١٦ ، موسكو . دار النشر الحكومية ، ١٩٥٣ . ص ٢٧٤ .

١٧- ب . كوبلانوف . طبيعة نظرية المعرفة في الادب والفن . طبعة جامعة لفوف ، ١٩٥٨ ، ص ٢١٢ .

مما يبعث على السرور بهذا الصدد ظهور بعض الاصوات هنا وهناك في الفترة الاخيرة ، ترى الشكلية الواضحة في مفهوم « المهارة » (١٨) في اعمالنا النقدية الفنية • وفعلًا يهيا للمرء ان الشكل الفني - في لغة الكاتب او تمثيل المثل - يتكون من تلقاء ذاته منفصلا عن الفكرة •

ثمة كتاب وممثلون يخيل اليهم انه توجد حقا « اسرار » اثناء عملية خلق الكلام المجازي ترفدها طرق لا تنضب للاستنباط والابداع ••• » (١٩) •

لا يمكن ، في الواقع ، أن يلجأ الكاتب الحقيقي الى أية « اسرار » أو « طرق » من هذا النمط أو الى أية خدعة • فهو يدرس الحياة والانسان باستمرار ويلتمس الاتصال بالشعب ومعاشرة أفضل مفكري عصره • انه يتهج ويغضب ويتمزق عذبا ويكتب ويفكر بطريقته الخاصة حتى يصل الى الحقيقة • وبالعامل الدؤوب ينمي موهبته التي تفيض بالحياة والغنى الروحي وتتجلى قوتها الرئيسة بهما ، ولهذا السبب فان انشغال كل من ليف تولستوي وبلزاك بلغة نتاجاتهم الادبية لا يتجلى في خلق تأثيرات معينة ، بل في تعميق الفكرة نفسها وشحذها والعمل على كشفها ، في الوقت ذاته ، بكامل قوتها وحينئذ يتم الاندماج بين اصالة الفكرة واصالة الكلام •

اذا نظر قاريء تولستوي الى موضوع معين بمنظور ناتاشا البسيطة الحائرة الى حياة ابلونسكي الارستقراطية وعاداته من منظور ليفين الساخط فحينئذ تتضح بصورة كاملة طبيعة اراء مؤلف « الحرب والسلام » وليس اسلوبه وحده • فهو يفكر عبر الآخرين ومعهم كاشفا بواسطة البطل الافكار السائدة بين الفئة المتمتعة بالامتيازات الطبقية •

---

١٨- انظر الى ل • بولياك • مهارة النقد • « فابروسي ليراتوري » ١٩٥٩ ، عدد ٩ • يو • يوزوفسكي • ومع هذا يذهب الناس الى المسرح « ليراتورنايا غازيتا » ١٦ تموز ١٩٥٩ •

١٩- ١ • يفيموف • الكلام المجازي في النتاجات الفنية • « فابروسي ليراتوري » ١٩٥٩ • عدد ٨ ص ٩١ •

ان مصطلح « طرق » واسع الاستعمال في نقدنا الادبي . اما معناه في قاموس « دال » فقريب من كلمتي « مسلك » و « سلوك » ويحسب الكتاب الشباب احيانا ان مهمتهم تنحصر في استيعاب طرق التشويق وليس في التفكير أو التعقيد في الحياة أو العمل الدؤوب للتعبير عن المشاعر بشمول وطراوة وواقعية .

انني ضد كلمة « طرق » لانها تضلنا ، لحد ما ، وتهدم الوحدة العضوية في فهم الفن وتفقره وتصبغه بصبغة ميكانيكية .

المقيم الصارم للفن يقسمه غالبا الى صنفين : الاول حقيقي ■ تتجلى فيه روح الفنان الخلاقة وطبيعة افكاره وصوره وابطاله وخياله الجريء المتشبع بالحقيقة الباطنية ■

والثاني ، على النقيض ، مبني على استخدام الطرق الفكاهية الكاذبة المصطنعة . يكرس لـ نـ . تولستوي القسم الحادي عشر من مقالته « ما هو الفن ؟ » لتعريف الطرق التي تؤدي الى خلق فن كاذب مزيف ■ ويستعملها دائما في يومياته ورسائله في معناها السلبي « الطرق التافهة » « روتين الطرق السائدة » « الطرق المزيفة » « الطرق القديمة المبتذلة » الى الخ ■ لا يدعو تولستوي الى تجديد الطرق بل يدعو الى وحدة الفن العضوية ■ فالاسلوب لا يتكون من « جملة طرق » بل يمتد عبرها متكاملا عن الفكرة والشعور ■ التفكير يعني ادراك الكاتب للعالم ادراكا حقيقيا ■ اما الاسلوب فهو المظاهر المتباينة لذلك النشاط الابداعي المتماسك داخليا ■ واذا اردنا دراسة الاسلوب جديا فلا يمكننا الا الانتقال دائما من ميدان الصور الى ميدان الافكار ■

ليس ثمة انفصام بين البحث الطويل العنيد عن اللغة المثينة وبين البحث عن الحقيقة ■ ان تعميق المشاعر يخلق التعابير الساخنة او العبارات المبتكرة التي تعتبر جيدة عندما تتطوي على اكتشاف جديد في الانسان والحياة ■

الاسلوب ، في جوهره ، عمل لا يتعلق بذاته حسب ، انه مرتبط ارتباطا وثيقا بماهية المعرفة والفكر . اما القواعد والاسلوب العام - عندما نريد مثلا التخلص من تكرار كلمة معينة - فاننا لا نتحدث هنا عن التشابه القائم بينهما عندما يستخدمان في الرواية أو الاعمال الحسائية .

نحن نتكلم باستمرار عن الصدق باعتباره المنقبة الرئيسة عند الكاتب ولا سيما الكاتب الواقعي وحيننا نتحدث بصورة عمومية عن التزام فلان وفلان الصدق في الادب . من الطبيعي ان اساس مفهوم الحقيقة يظل ثابتا عند يوريبيد او اراغون . ورغم ذلك فغالبا ما يغيب من مجال نظرنا ان مختلف الكتاب يربطون بهذا المفهوم اهدافهم الخاصة المتباينة .

ولهذا السبب يتحدث ليف تولستوي عن الحقيقة باعتبارها البطل الرئيس في مؤلفاته ويعتبر ان مهمته تنحصر في تغرية « الحقيقة » الوهمية الخفية والوصول من خلالها ، خطوة خطوة ، الى الحقيقة الحقة . فهو لا تهمة كفنان ومفكر تلك الحقيقة الجزئية الظاهرية التي تسهل معرفتها وانما ينبغي الوصول للحقيقة بواسطة تحطيم الكذب والبحث الشاق عنها . ليس هذا هو التفكير الذي يشكل اساس اسلوب ليف تولستوي أم ان اسلوبه الادبي قائم بحد ذاته ؟ . التفكير هو الذي يخلق الديناميكية والدرامية في بناء الكلام وفي افكار الكاتب . وعلى كل حال فعلى ان ندرس الصفات والاستعارات والمقارنات في ضوء هذا النمط من الترابط .

ولا غرو في ذلك ، لان المختص في الادب ، لا يدرس قواعد النتاجات الفنية كما يفعل النحوي مثلا ، بل يدرسها بشكل مغاير تماما وينظر الى القضايا النحوية كما يروق له باعتبارها تجسيدا لبناء الافكار المجازية لدى الكاتب .



والمختص بالادب يدخل القاريء في ابداع الكاتب اللغوي لانه لا ينوي أن يكشف له عن أية اسرار أو طرق أو الاعيب ولن يقوم بدور المسجل « للحظات » مشتتة . ان هذا النمط من الدراسات يساعد الكاتب الشاب على ادراك اعماق طبيعة الابداع الشعري نفسه واهميتها ويعمل على ترسيخ تجربة الكاتب الناضج الذي يشهد امكاناته الخاصة . وقد لا يتجلى التابع المشر للثقافة الفنية كما يتجلى بالدراسة العميقة للغة الكتاب العظام .

ان هذا النوع من الدراسة فقط ، يعود على القاريء بالفائدة الفعلية وينبغي ان يحل الفهم العضوي للمسوس للاسلوب بدل الملاحظات الشبه شكلية في المدرسة حيث لا تجنى أية فائدة من جميع الملاحظات المتباينة . ولا بد من الاشارة الى ان بوشكين وتولستوي وغوركي كتبوا وفق الطريقة الخاصة التي فكروا بها ونظروا وفهموا الناس والحياة بموجبها . لقد عاشوا ما كتبوا وكتبوا ما عاشوه . وينبغي الا نعلم التلميذ خلاصة الاعمال الفنية او درسها درسا سطحيا ، بل يجب النفاذ الى اعماقها الحية وفهم الفكرة المتحركة ، والمتوقدة في كل كلمة . ومن المفيد هنا التذكير بكلمات ماركس الدقيقة : « ان افكار كارليل تحدد اسلوبه » (٢٠) .

ثمة شيء آخر يحظى بأهمية قصوى وهو اسلوب الكتاب المكرس لقضية الاسلوب . يقول بيليسكي بضرورة : المهارة ، الدقة ، المنطق وشيء آخر . يعني هذا الشيء الآخر في الاعمال الفنية الطابع الذاتي الفريد الذي لاشبيه له . حقا اخذت تزول النعوت الفارغة فيما يخص كلمة « اسلوب » مثل « ساطع بهي ، ريان » . وبدأت موضحة التأكيدات الرمادية المتماثلة التي تطلق اعتباطا الى درجة « أكد مرارا تلك السمات ... » « أكد بكل السبل ... » « أكد على الشعور » « ويرى ديكنز من الضرورة التأكيد » ...

---

٢٠ ك . ماركس . وف انفلز حول الفن ، ج ١ موسكو دار « اسكوتفو »  
١٩٥٧ ، ص ٤٦٢ .

لقد استمر طويلا وجود عبارات الموضة في لغة النقد الادبي اليس كذلك ؟ يعتبر أول من سمى مقالته « ثمة احاديث طويلة عن الشعر » قد قام باختراع اسلوبي صغير . وبعدئذ انهالت كلمات حديث ، حديث . حديث . . . . . حقا الا يشعر اولئك المرددون مائة مرة لهذه الكلمة المتكررة انها تصدعت وفرغت من محتواها ؟ لقد عشقوا في الفترة الاخيرة كلمة « الاستغراق في التفكير » واستعملوها كيفما اتفق . ان هذه الكلمة مناقضة - بدرجة معينة - للكلمة « تفكير » فهي تفيد حالة تشتت ذهني كالاستغراق في التفكير بحالة مرة ، مثلا « تأملات قروي » للشاعر كولتسوف والقول الشعبي « الاستغراق في التفكير يعني التوغل في المستنقع » . هناك كتاب مشتتو الفكر دون وعيهم ، انهم حقا لا يفكرون ولا يبحثون وانما يعيشون حالة استغراق قلق . وما تكاد تعتق كلمة معينة حتى تحل أخرى محلها .

لم أعد أطيق انتظار زوال الكليشة المضحكة السخيفة « القاريء العريض » . ولكن ما تكاد تفتح الصفحات الاولى في مقال أو كتاب وخصوصا ملخصات الاطروحات حتى تطالعك « في هذه المقالة ، في هذا الكتاب » في هذه الاطروحة . . . . » ان كلايش الدواوين الحكومية هذه لا يمكن الافلات منها تقريبا . بينما يخلجون في الدواوين المعاصرة من الكتابة : « اقترح هذا . . . » « تسلمت هذا . . . » القضية لا تتعلق بأيهما افضل : في هذه المقالة أو في مقالتي . بهذا الشكل أو ذلك . فالشيء الزائد هو هذا الالتواء في موضوع الفكرة . يعتبر عادة تبريرا لا موجب له القول : « لا يدعي كاتب هذه الاطروحة . . . » لان العثرة في الاسلوب تعني عادة العثرة في حركة الفكرة ذاتها . من الافضل استعمال هذه الكلمة في معناها غير الدواويني : « يالها من اطروحة حقيقية » (\*) . وبالرغم من ذلك يعبرون عن هذه

---

(\*) ان كلمة « ناستياشي » تعني بالروسية هذه وحقيقي . المترجمة .

الفكرة البسيطة غالبا بشكل آخر : « يمثل هذا العمل اطروحة حقيقية » • ينطوي هذا التعبير على تأدب علمي • ويمكننا قول هذا بصيغة اخرى : يمثل هذا التعبير ضربا من التأدب العلمي •

ينبغي ، طبعاً ، التحرر من أمثال هذه التعابير • أليس العاملون في تحرير الجرائد يوجهون اشياء متباينة على نمط واحد ؟

بالرغم من هذا يتشذب اسلوب الناقد الادبي باستمرار •

ولكن ينبغي ان يفتني هذا الاسلوب • فالناقد الادبي بالرغم من بساطته وغفويته يجب الا يقل عن الاديب في اثاره دهشتنا من طراوة ووضوح التجديد لدى تجسيد ارائه • ويمكنه ان يفعل هذا دون الحاجة الى تكديس امثال هذه « التعابير » ! فلا يمكننا التحدث جيذا عن الادب بلغة رديئة ولا يمكننا الشروع في عملية جراحية دقيقة بسكين مثلمة ••

# القوى الخفية في الكلمة

- ١ -

هناك كثير من التأمل والدقة والمادة في فلسفة اللغة لدى ف. هومبولت التي استخدمها أ. أ. بوتينا في دراسة الاسلوب الادبي . وتلتقي بعض افكاره مباشرة باحكام ماركس وانغلز حول اللغة باعتبارها تجسيدا للوعي الواقعي . يمكن أن تكون احكام هومبولت وبوتينا المدروسة دراسة نقدية خالية من شوائب الفلسفة المثالية الكاتية الذاتية قيمة للغاية في تطوير علومنا ولا سيما الفهم الفلسفي العميق الامين .

ومن المؤسف ان هذا التراث قد حجبته لروح من الزمن اراء ل. فوسلير الذي لم يكن مقلا في تبني احكام عالم اللغة الالمانى العظيم ولكنه جمع في وحدة متماسكة الاستاتييك ونظرية الادب وعلم الفلسفة . لقد اخطأ فوسلير حين عمم المباديء الاستاتيكية المختصة بالفن فقط على علم اللغة مما حط من قيمة عدد من المفاهيم الجوهرية المهمة .

ان تحرر هومبولت وبوتينا المزدوج من اخطائهما الخاصة ومن الاخطاء التي نقلها فوسلير وتطويرهما - في الوقت نفسه - وتوسيعهما لبعض التعليمات والمفاهيم التي ناديا بها يحمل في طياته ثمرات جمة .

يعتبر من الموتيفات الفلسفية الواقعية جدا ، والتي تتطلب رغم واقعيتهما العمل على جعلها ملموسة ودقيقة ومن ثم تطويرها فيما بعد ، تلك الموتيفات الفلسفية التي تؤكد على ضرورة النظر الى اللغة في نشاطها الحي والقائلة

بإمكانية تقصي طبيعتها الحقيقية لأنها لا تنطوي على شيء ثابت وكل ما فيها يتحرك<sup>(١)</sup> (الكلام هو العضو الخالق الذي يشكل الأفكار)<sup>(٢)</sup> فاللغة جهاز إبداعي يكون الأفكار ويمكنها من الظهور في المجتمع حسب ، والإنسان يفهم ذاته فقط عندما يكون على قناعة من إمكانية فهم الآخرين له<sup>(٣)</sup> .

يتميز هومبولت بالبحث عن الروابط والعلاقات المتبادلة ويفعل هذا أحيانا حتى في حالات غير متوقعة أو لا مسوغ لها ، كما هو الحال في مقالته « العلاقات المتبادلة بين خطوط الحروف واللغة » حيث يدافع عن فكرة السببية المتبادلة : « التغيرات في خطوط العلامات تفضي إلى تبدلات في اللغة فعندما يكتب الناس مثلما يتكلمون فذلك يعني أنهم يتكلمون على الصورة التي يكتبون بها »<sup>(٤)</sup> . وإذا تركنا جانبا الروابط التي من هذا القبيل ، فلا بد لنا من التعاطف مع مبدأ البحث ذاته عن المشروطة المتبادلة بين المظاهر .

ينطلق بوتينا من المبادئ التي أعلنها هومبولت ويقوم بالتبعية اللغوية والادبي أحيانا لبعض مظاهر الكلام الملموسة ويستخلص أحكاما معينة مدعومة بالحقائق المستقاة من الإبداع الشعبي والشعر المأخوذ من نصوص روسية وأوكرانية والمانية .

يعين بوتينا بوضوح الحدود اللغوية والادبية التي يعمل فيها اللغوي أو المتخصص بالأدب لدى تناولهما اللغة . ويتجلى هذا في عناوين بعض أعماله القائمة على التباين الشاسع فيما بينها مثل « من مذكرات القواعد الروسية » و « من مذكرات نظرية الأدب واللغة » حيث يختلف هذان الكتابان تماما

---

(١) Wilhelm von Humboldts werke Herausgegeben von A. Leitzman. Band VI. Erste Hälfte Berlin, 1907 S. 146.

٢ - المصدر نفسه ص ١٥١ .

٣ - المصدر نفسه ص ١٥٥ .

٤ - المصدر نفسه ج ٥ ص ٣٥ .

سواء من ناحية طريقة البحث او الموضوع . يدافع بوتينا عن ضرورة التقارب بين تاريخ الادب وتاريخ اللغة والا اصبح التاريخ « غير علمي شأنه شأن الفيزيولوجيا بدون كيمياء » (٥) ولكنه لا يبيح لفكرة التقارب ان تعود الى الاندماج بسبب الاختلاف الواضح للعيان بين الطرق والمهام . فنظرية الادب واللغة تدرس قضايا الاسلوب على اساس فلسفة اللغة وتاريخها واذا لم تفعل هذا ، فلن تستطيع تقرير المهمات المنوطة بها .

يضع كتاب بوتينا الاول المعنون : « الفكرة واللغة » الاسس الفلسفية العامة التي يقوم عليها علم الفيلولوجيا بصورة شاملة ، رغم انه لا يفض النظر عن قضية الاسلوب في نظرية الادب واللغة وفي تاريخ الادب .

ما فحوى فلسفة اللغة لدى بوتينا ؟ يعتبر اللغة - شأنه شأن ف . هومبولت - نشاط الروح المستمر . ولذلك فان الكلمات : افكر ، اتكلم ، اكتب ، عبارة عن مظاهر متباينة لماهية واحدة . والشاعر يخضع لحاجة عنيدة بغية الوصول بعملية التفكير والشعور التي يعانيتها الى نهايتها . وهذا هو الشعر . ويعزو بوشكين وحدة الابداع - في « حديث بين بائع الكتب والشاعر » وفي قصائده « الشاعر والعامة » « الى الشاعر » « الشاعر » - لانطوائه على قوة نقية ثمينة تشكل منبع الفن . الشاعر الحقيقي هو الذي ينظم الشعر حتى عندما يفقد الامل في استماع الآخرين له . ان النشاط الروحي بحد ذاته يمتلك قيمة عظيمة في خلق النتائج الفنية التي تتوضح فيها الكلمة وتشخذ وتكتمل الفكرة . الشكل الشعري ليس مجرد طرق وصور وقافية وايقاع تشترك جميعها في كمال المشاعر واظهارها :

---

٥ - ١ . أ بوتينا . الفكرة واللغة . اوديسا . دار النشر الحكومية . اوكرانيا ١٩٢٢ ص ١٨٢ .

توافدت في خطوط منتظمة  
كلماتي المسموعة  
والتقت في قافية رنانة

تفيد اشعار بوشكين هذه وما يقوله عنها بوتيينا بأن الكلمة هي نشاط الروح وهي الاداة التي تتجلى بواسطتها الفكرة والمشاعر وتصبح بيئة • وكل شيء يصب في منبع الشعر الرائق • ولكن الصيغة النظرية الشعرية التي وضعها بوتيينا ذات طابع انعكاسي أيضا • فليست الكلمة وحدها نشاط الروح لان العكس صحيح أيضا ، أي أن نشاط الروح هو الكلمة ذاتها • والكلمة يمكنها التوجه نحو امرئ واحد أو مجموعة من الناس او الى العالم قاطبة • ويخاطب بوشكين في قصائده المكرسة للاعوام التي قضاها في مدرسة الليسية اصدقاءه بجلاء وفي قصيدة « المفترون على روسيا » يجمع دائما بين خيال وخطط الرواية الاجتماعية - السيكولوجية وبين النشاط الداخلي للكلمة وغرضها الظاهري فالكلمة تعني الافصاح عن الافكار وحتى كلمات التفكير الصامت موجهة الى الناس •

- ٢ -

يسود الاعتقاد ان اللغة القومية عبارة عن مجموعة كلمات وقوانين وتقاليد وقواعد ونحو حلت الغازه • ويعتبر بوتيينا اللغة نمطا معينا من النظام الفلسفي والعلمي « وفي الماضي نظاما ما قبل الفلسفي وما قبل العلمي » • فالكلمة ليست علامة شرطية أو اداب سلوك بل هي جملة التفكير « الفاعل » تضاف اليه المعلومات التي تم التوصل اليها • تسبق اللغة العلم في مراحل تاريخية معينة وتحل محله « ... اللغة في فترات التطور البطيء تقود الافكار

- بوسائلها الخاصة - <sup>(٦)</sup> في طريق التعميم والتجريد نفسه الذي يسير فيه العلم فيما بعد » <sup>(٧)</sup> وفي حقب أخرى تتعايش مع العلم •

يتجسد التفكير الشعبي في الكلمات المركبة بصورة خاصة مثل « ساموزفاتس » المدعي ، « سامودور » ، العنيد ، « ساموفار » ، سماور ، « ساموليت » ، طائفة (\*) . فكل كلمة تنطوي على تجزئة الظواهر التاريخية أو على نمط اجتماعي أو فهم لجهاز شائع الاستعمال ولكنه جديد بالنسبة للعصر • وعلى هذا المنوال يتطور الإدراك المجازي للمفاهيم الجديدة • لقد تطورت كلمة ورقة على الشكل الآتي : ورقة شجر ، ورقة الكتابة ، لوح الحديد ، ولوح الصفيح (\*) ، ورقة - التبغ ، ورقة العرعر ، الورقة الاوكرانية تعني : « الرسالة » وتساقط الاوراق « اسم احد الشهور » والورقة المطبوعة للتعبير عن مقدار العمل الفكري ، من الطريف أيضا تحول كلمات « تروسيت سينو سولومو » أي ( ينشر العشب ) الى « تروس زيملي » جبان على الارض و « تريسينيه » هزة و « ترياسكا » اهتزاز وتغير « يا ترسوس » ارتجف « تروسيت - تروس » يجبن - وجبان •

---

٦ - هذا هو تعبير بوتينا •

٧ - أ • أ • بوتينا • الروابط بين بعض التصورات في اللغة • فارونيج • ١٨٦٤ • ص ٤ •

(\*) هذه الكلمات مركبة في اللغة الروسية ونثبت هنا نصهما الروسي الى جانب معناهما وهذا ما سنفعله أيضا بالنسبة لجميع الكلمات الروسية المشتقة من أصل الكلمة الواحدة التي يصبح أصلها متباينا لدى ترجمتها الى العربية • المترجمة •

(\*) تستعمل باللغة الروسية ورقة جديدة وورقة صفيح ، المترجمة •



اهتم س. ت. اكساكوف دائماً ببواغظ ظهور الكلمات . وهذا نمط من تخميناته : - « اكون - اكونات » فرخ - غطس و « يغوليتس - غولي » عار - عرى وأما « غلوخار » قضا الغابات فلا تشتق من كلمة « غلوخ » بمعنى اصم وانما من « غلوخيه ميستا » الاماكن النائية . وصعب على اكساكوف معرفة مصدر اشتقاق بعض الكلمات مثل « الشبوط » وحيره اصل كلمات أخرى ، وبهذا الصدد يقول « رغم حميتي العالية ، لم استطع العثور على اصل كلمة الكراكي ... »

الشعب يفكر بواسطة الكلمة ويحدد من خلالها مظاهر حياتية معينة . وهذا ما يوضحه خلقه للكلمات التالية : رث الهيئة ، غافل ، وسخ ، قدر ، حقير ، داهية ، سكير ، ائيق ، وغيرها . ان هذا النمط من الكلمات لا يكشف عن عدم الاهتمام في تعريف الموضوع بل يدلي بحكمه الصارم عليه كما هو الحال في الكوميديا التي تعري الحياة .

ولذلك كان بوتينا على حق عندما رأى في اللغة وحتى في الكلمة الواحدة بذور النتائج الفنية . فهو يقول : « تحمل الكلمة كل صفات الاعمال الفنية » (٨) .

ان القوة التعبيرية للكلمة المنفردة لا تتأتى من معناها وحده . بل من طبيعة شكلها الصوتي ايضا مثل « اوبوفال » انهيار و « أوبريف » سقوط و « ديم » دخان و « سنيك » ثلج .

الكلمة الاخيرة أوضح في لفظ التيموفين ، « سنيغ » فالصوت الاخير يضيف عليها رخاوة وندادة ، بينما يتلاشى هذا في لفظ الموسكوفين الشديد الحاد لها « سنيك » . وهكذا يغدو الصوت المنفرد للكلمة مرتبطا كثيرا أو قليلا بمعناها أو قد لا تربطه أية رابطة به .

ثمة مجموعة واسعة من الكلمات ذات تعبير منحوت • مثل كلمة « لبييتكا » ، رغيف ، لا بسبب مماثلتها للشيء الذي تدل عليه أو لا حتوائها على أصل حي ملموس بل لالتحامها بحروفها الأخيرة التي تنطوي على قوة تعبيرية مثل « كارتوشكا » « بارابوشكا » « فولغارينه » « بايدومكا » « و كينوشكو » •

إذا كانت الكلمات مجرد علامات شرطية حسب ، تدل على مواضيع معينة فماذا يضيرنا إذا سمينا القيثارة ربابة والبلوط صفصافا والحجر زغبا والمسلي قاسيا و « اشتغل بدأب » « اطلق النار » الخ والعكس بالعكس • تتحسس في جميع هذه الامثلة تلك الرابطة التي تؤلف بين الصوت والمعنى • ولعلنا اعتدنا على دلالة هذا الشيء أو ذاك ، اليس كذلك ؟ ولكن يجب ان نعترف بضرورة تبيان الرابطة بين معنى الكلمة وشكلها الصوتي حتى في تلك الحالات التي اعتدنا عليها •

اذن ، ما سبب التباين في تسميات المواضيع نفسها في اللغات المختلفة ؟ وكيف نفسر وجود المرادفات ؟ ياله من منطق عجيب ولماذا تدعو صديقك تارة « عزيزي » وطورا « يالك من مغفل » واخرى « أيها الذكي » وغيرها من الطرق المختلفة ؟ ان صديقك أو أي شيء آخر من العالم الخارجي واندخلي يتسم بالتنوع الكبير بحيث يمكن ان يستعمل معه عدد من الكلمات المتباينة • يسمى الفطور بالانكليزية breakfast وتعني حتما الوجبة الاولى من الطعام ومعناها الحرفي كسر الصيام وتفترض انك لم تتناول الطعام طوال الليل واقبلت الان بشغف على الطعام • اما الكلمة الفرنسية déjeuner فقرينة من هذا المعنى ولو انها أكثر تحفظا ، انتهاء الصيام ، وعند الالمان Frühstück تعني لقمة مبكرة وبالاوكرانية Chehahok الطعام المبكر وتحمل هذا المعنى ذاته بضع لغات سلافية • وماذا نفيد الكلمة

«الروسية ؟ تعني ان ربة البيت تجمع ما تبقى مساء من الطعام الى الغد Zabmpa - k تتخذ هذه الكلمة اشكالا متباينة ولكنها ذات مدلول واحد وتتناولها كل لغة من زاوية مغايرة للآخرى وتتميز جميعها بتصميم منطقي دقيق » ومن الطبيعي ان تنطوي الكلمات التي من نمط آخر على «ادراك صوتي مختلف كما في : بلوط ، صفصاف ، عجين ، ريح ، تهديد عاصفة مطر ، يخفق ، مضغ بصوت عال ، يكوي ، يحاول ، يضرب » .

ربما تبدو الرابطة المجازية قسرية بالنسبة للغوي لانها تتحدد بالانطباع بالذي تتركه الكلمة . ولكننا اذا اخرجنا الانطباع الذي يتركه تفاعل الالوان ، أو الايماءة أو الصورة من دائرة النقد الفني فملينا أن نلغي كل شيء حينئذ ، فالنقد الفني يمتلك خصوصيته في الوقت وماهيته عند النظر الى الاشياء ، تماما كما تتصف الانماط العلمية الاخرى بذاتية معينة .

يظهر الميل في الامثال الشعبية للعب بالكلمة وكشف جميع حلقاتها الصوتية وتقصي اعماقها دون الاهتمام باشتقاقاتها « لقد طغى على سبيل المثال هذا القول عام ١٨١٢\* ) : « روس ني تروس ، اتوني غوس ، افور فوروبي ، خورابي ، ني روبي » . « الارض الروسية ، ليست جبانة ، ليس هذا بالاوزه ، انه سارق الدوري اضرب السارق ، لا تخف » (٩) . يساعد الايقاع والقافية هنا على التفكير ويخلق الانتقال من كلمة لاخرى « اثار حية وتنبعث كلمات جديدة من اخرى وتتجزأ الكلمة ثم تتجمع مجددا . تخلق الانفجارات الصوتية اكتشافات فكرية تتلخص بأن نابليون سارق له قامة طير الدوري . ومنطق الصوت متوافق تماما مع منطق الفكرة : اضرب السارق لا تخف » فالصوت في المثل الشعبي يشير دائما الى حل هذه المسألة أو تلك كما هو الحال في : « فيليات ني فيليات ، فيلاي فيليال ، دانا فيلي بوبال » ( ينهونك عن المراوغة ،

١٨١٢ (١٠) السنة التي هجم فيها نابليون على روسيا . المترجمة .

٩ - قاموس فل . دال . ج ٤ . ص ٤٣٨ . ( انظر ص ٩٧ ) .

واذا راوغت فسيفضح امرك ) : « تشوجويه دوبرو ريبرو فييريت » « فعل الخير الصادر عن الآخرين يخلع الضلع » وتعدو القافية في الحكمة او الاقوال الفكهة رائدة الصورة « كما في المثل « ايها الشريف ! انت خنزير في حاكورة » .

ويتضح هنا رأي بوتينا القائل بالشعبية الحقيقية لمفهوم الشكل الداخلي للكلمة ، ورغم ان هذا الرأي ليس بحاجة الى التطبيق والكشف الكاملين حسب ، وانما الى التوسيع والتطوير . يقول بوتينا : « نميز في الكلمة الشكل الخارجي ، أي الوضوح الصوتي والمحتوى الذي يطبعه الصوت بطابع الموضوعية والشكل الداخلي والمعنى الاشتقاقي القريب للكلمة والطريقة التي يتكشف عبرها المحتوى » <sup>(١٠)</sup> وهذا هو الشأن في كلمة « اكنو » انشباك وشكلها الداخلي « اكو » وكلمة « ستول » منضدة « ستلات » « اوبلاكو » غيمة « اوبفولاكيات » <sup>(١١)</sup> . وهكذا نجد ان اصل كلمة « كو - يكا » المستعملة « كيفما اتفق » في كلام اهل مدينة فلاديمير « كويه - كاك » وفي المرادفات « رازينا » ساذج و « اروتوزي » بسيط ونلاحظ بوضوح اصل « رازيفات روت » يفتح فاه و « زيفات » يتشاءب . يميز بوتينا الكلمات ذات المركز الداخلي المتوقد والمنطفيء : « يقودنا البحث الناجح للكلمات انغامضة الاصل الى الكشف عن الفكرة التي تربط هذه الكلمة بسابقتها وهكذا نستمر في التوغل حتى اعماق العصور التي لا نستطيع الوصول اليها » <sup>(١٢)</sup> .

١٠- ١٠١ . بوتينا . الفكرة واللفظة - ص ١٤٥

١١- المصدر نفسه - ص ٨٣

١٢- ١٠١ . بوتينا من مذكرات حول نظرية اللفظة والادب - خاركوف ١٩٥٠ . ص ١٨ ونعثر على مثل هذا الفهم لشكل الكلمة الداخلي عند ف . فينو غرادوف « اللغة الروسية » ( ١٩٤٧ ص ١٧ - ٢٠ ) . وعند ب . أ . بوداغوف « مقالات حول علم اللغة » دار اكاديمية العلوم في الاتحاد السوفياتي ١٩٥٣ ، ص ٤١-٥٥ وفي كتاب « الكلمة ومعانيها » دار جامعة لينينغراد ، ١٩٤٧ . ص ٤٦ - ٥٦ . ونجد مفهوما مقيدا مفايرا لما مر ذكره في كتاب غ . ع شبيت المعنون « الشكل الداخلي للكلمة » . موسكو .

ونستخلص مما تقدم ذكره ان الباحث ينعش الشكل الداخلي في الكلمة اذا استطاع اثبات اصل كلمة « ايسكرني » مخلص وهو متأث من « ايزكورنا » من الجذر ، أو من كلمة « ايسكرا » الشرارة أو من فعل « كرينت » أمال أو فعل « ناكرينات » أمال . ان مجرد افتراضات من هذا القبيل تنعش الكلمة .

لا يهتم الشعب اثناء ممارساته الفنية بعلم الاتيمولوجيا اطلاقا . فمن الواضح أن كلمات « فارايبي » طير الدوري و « فورايبي » : اضرب اللص ، لا تمتلك اية صلة اتيولوجية عامة فيما بينها ، بيد ان المفعول الاستاتيكي لتأثير الصوت والمعنى لا يتعرض للتقويض ابدا ، بل على النقيض فكلما كانت المقابلة مفاجئة وخاطئة ، توهج الانتعاش الصوتي للكلمة ، وتكشف شكلها الداخلي .

هذا حديث ذو طابع آخر ، لانه لا يتعلق بتوسيع الناحية الاتيولوجية وانما بالفهم الاستاتيكي لشكل الكلمة الداخلي . لا تحتوي العبارة التالية : - « سيزي غولوب سيديت نا اكنو » الحمامة الرمادية الزرقاء تحط على الشباك - في أية كلمة من كلماتها على اثاره في شكلها الداخلي . اما الاتفاق الصوتي في كلمتي « سيزي » الرمادي الزرقاء و « سيديت » تحط ، اللتين تفصل بينهما كلمة حمامة الرقيقة فلا تصطدمان فيما بينهما كما هو الحال في الظر والحجر السحري الموجودين بعيدين عن بعضهما البعض .

« تيني سيزيه سيميليس      تنائرت الظلال الرمادية الزرقاء  
تسفت بوبليكنول زفوك اوسنول      وبهتت الالوان وغفت الاصوات  
جيزن ، دفيجينه رازريشيليس      وانصببت الحياة والحركة  
ف سومارك زيكبي ، فدالني غوء      في الغسق المتوج ، في الصخب البعيد  
ان حرف U غير المنبور في كلمة « تيني » تعقبه كلمتان منبورتان ،  
ويكاد يقتلع تكرار التوافق الصوتي القوي فيهما كلتا الكلمتين ويكشف

اعماقهما ولا تسيان واضحتين حسب ، بل ومفهومتين أيضا ، ان تكرار التوافق الصوتي يقوي معنى كلمة « سميسيليس » بينما يصبح الانتقال من كلمة « بوبليكنول » بهت ، غير المنبوره الى الكلمتين المنبورتين « زفوك ، او سنول » غفت الاصوات ، محسوسا بفضل الايقاع وكاشفا التوافق الصوتي بكل قوته فالحرف « ، Y أو » يسمع رنينه الى البيت الرابع حيث يدفع انشكل الداخلي لكلتي « سومارك وغول » الى الظاهر . وتصبح القافية كشفا فجائيا دقيقا لشكل الكلمة الداخلي . وتؤثر عندئذ الكلمات المتباعدة لحد ما - في بعضها البعض وتفجر الواحدة الاخرى . ماذا نعني عندما نقول شكل الكلمة الداخلي بالذات ؟ يعني ان الكلمة تتلاشى وتختفي وتظل ملحوظة ( كما هو الحال بالنسبة لـ « اوكا » في كلمة « اوكنو » ( شباك ) ثم تنبعث في النص الشعاري وتمتليء بالدلالة والقوة . لا يتسم هذا المفهوم بطابع اتيولوجي ولكننا نستطيع تمييز أصل الكلمة ولاحقها ونهايتها أي شكل الكلمة الداخلي .

وهكذا يقوم التكرار الصوتي والتوتر الايقاعي بمهمة الكشف عن القوة الخفية في الكلمة .

بات نهر النيفا طوال الليل  
صاخبا ...

تتكشف الكلمة الاخيرة بواسطة الانذار عن تلك الاصوات التي تكتسب بفضلها تعبيراً وحركة شديدة .

كامورو بروتيف بوري ان عاصفة البحر  
في اداليف اينخ بوني دوري لا تقهر بالامواج العاتية (\*)

(\*) الترجمة الحرفية « لا تقهر بالعاصفة العريضة » ولكن معناها عندئذ يختل .  
الترجمة .

يتحد الكشف عن شكل الكلمة الداخلي مع معناها الاولى . فالكلمات « بويان » عرييد و « بويي » عاتي و « دور » حماقة ذات معان متباينة عادة مثل « تملكته الحماقة » أو « يجب تخليصه من حماقته » . ولكن موسيقى العاصفة المتجسمة في القافية والتوافق الصوتي الداخلي في الايات يكشف عن معنى آخر لهذه الكلمات يتسم بالعظمة والارادة .

يتكشف الشكل الداخلي للكلمة في النثر أيضا ولنأخذ هذا المقتطف من قصة لك . باوستوفسكي « القارب العتيق » .

« غرم غروميخنول » ..... دووي الرعد في اقاصي الارض وفصف قصفا « نياكلوجه ... » اخرق فوق الغابة وطال زعيقه بحيث يخيّل انه يجوب أرضنا الفسيحة برمتها . ولكنه هداً عندما « زابو تيفالسا » تشربته الاجمة وما لبث ان أطل فوق ممرات الغابة ومروجها ودوى « اوغروميه ... » موغلا في عبوسه السابق « ان اللسات الصوتية في « غروم غروميخنول ... نياكلوجه ... زابوتيفالسا ... او غروميه الخ » - والكلمات النظرة الريانة تنفتح كل منها على افراد وبالتوافق مع الكلمات الاخرى بكامل قوتها . وهذا جلي بشكل خاص في فكرة « تشربته الاجمة » التي يمهّد لها الرعد الاخرق الزاعق الذي يسرع - على ما يبدو - متعباً متجهماً .

تقوم الكلمة - من الزاوية الاستاتيكية - على تصميم داخلي معقد ينطوي بناؤه الصوتي والمجازي والفكري على معان متباينة تنشق من روابط الكلمات بعضها ببعض ، يشكل بناء الكلمة الصوتي والفكري والمجازي وهذه الخلية أو تلك التي تنطفئ ثم تلهب حياة الشكل الداخلي للكلمة .

انصب اهتمامي بصورة رئيسة على الطابع الفكري لشكل الكلمة الداخلي في الفصل المعنون ، « البناء الشعري في اللغة الروائية لدوستوفسكي » ولنتأمل حديث راسكولنيكوف مع نفسه : « ... عندما ذهبت لتحقيق هذه ... التجربة ... » كتب المؤلف كلمة « تجربة » بحروف مائلة في الرواية

لأنها تحتوي على مدلول خاص يعمل على تنسية معناه العام الذي لا يلصق به خارجيا أو شرطيا وانما ينبعث من باطن الكلمة وقد كان هذا المدلول خفيا ثم أصبح مرئيا للعيان الآن . يستخدم دوستوفسكي ، بصورة خاصة ، تلك الكلمات المشددة التي يتكشف شكلها الداخلي فراديا وبقوة : « كنت بحاجة - لكي أعيش - الى ركن في غرفة الى ركن بالذات » « ... لكي أخفي نقودي في هذا الركن ، فلا تسرق مني » « لقد طلبت ركنًا حسب ، أستطيع التحرك فيه فقط ... » « ولهذا نشأت في ركن » « ... وسأزوي أكثر فأكثر في ركن ... » « لقد صنعت لنفسي ركنًا وسأعيش في ركن » « فكرتي هي : ركن » الخ .

يتجلى الشكل الداخلي إمّا من الناحية الصوتية أو المجازية أو الفكرية ولكنه يستحوذ على بناء الكلمة بكامله . ويطغى المعنى على القطعة الالفة الذكر رغم ان كلمة « ركن » ذات قوة تعبير كبيرة سواء من الناحية الصوتية أو المجازية . ويتم التأكيد في سياق الكلام على البناء الصوتي : « كنت بحاجة ... الى ركن » « الى ركن بالذات » « في الركن ... فلا تسرق مني » وكذلك ترتبط كلمتا « بافيرنوتسا » تحرك « زاكوبوريتسا » انزوى بالبناء الصوتي للشكل الداخلي في الكلمة المشددة .

يتجسد « النشاط الروحي » للكاتب قويا في كشف شكل الكلمة الداخلي واستخدامه له فالقوة الفنية تتجلى في درجة وطبيعة وفجاءة وبسالة اظهار شكل الكلمة الداخلي .

يتحدثون غالبا - ولا سيما في الخارج - عن تلك المزاخمة التي تحيق بالادب والاذاعة والسينما والتلفزيون . ومن الجلي تماما ان هواة المطالعة الممتعة لا يجدون صعوبة في تبديل الرواية او القصة بالاشكال الفنية المعروفة المتميزة باليسر والاسترخاء ، والتي بمستطاعها ادخال المحتوى الجدي نفسه في وعي الناس على شكل جاهز تماما . ولكن هنا يكمن جوهر القضية فالقراءة



الابداعية وصعوبة خلق الصور والمعاني لها دلالة لا نظير لها في التطوير الروحي  
للإنسان وفي نشاطه الابداعي وفي حياة الاحاسيس أيضا .

ولهذا يصبح من الحاجة بمكان ان نتحدث عن القوة الكبيرة أو القليلة  
للقراءة . فالمرحلة الاولى في القراءة تقوم على استيعاب الكلمة في تركيبها الشعري  
وبارتباطها السببي المتبادل مع الكلمات . وعندئذ تحتل امكانية القراءة «  
السريعة أو البطيئة والتوقف واعادة القراءة والغوص في اعماق الكلمة والتمعن  
فيها ، مكانا رفيعا » .

هذه مهمة طبيعية في الشعر حيث يخدم الايقاع وتوافق الاصوات والقافية  
غاية واحدة ، هي فتح أبواب الكلمة ونوافذها على مصراعيها وادخال  
القاريء في اعماقها الشعرية . ومع ذلك فان النثر الجيد يتميز عن السرد المجرد  
الحي للاحداث بايقاعه الهاديء المغاير لما هو عليه في الشعر ولكنه لا يقل عنه  
قوة في كشف الكلمة (يتميز تورغينيف بهذا الشأن عن بوتايينكو) . ونسمعه  
يقول : « لم أر امرءا أكثر هدوءا متأدبا وثقة ذاتية وسيطرة ذاتية » . لانلمس  
في ايقاع تورغينيف الرصين وغير الرصين تلك الانقطاعات الموجودة عند  
دوستويفسكي . ولا ذلك التوازن الذي يمكن ان يسم ثره بميسم الركود .  
ان كلمات « . . . أكثر هدوءا متأدبا » يمهدها النبر في كلمة « هدوء »  
ويكشف معناها الكامل ويقربها بصورة خاصة من الكلمة التالية « هدوءا  
متأدبا » . تمسك هاتان الصفتان المزدوجتان بكل الظلال والانغام . فكلمة  
« هدوء » وحدها يمكن ان يتصف بها الحكيم والمفكر والمرء الواثق بقوته .  
اما « الهدوء المتأدب » فهذه لا مبالاة امريء ارستقراطي مهذب . تدخل  
الصفتان المزدوجتان في التوافق الثلاثي للصفات التي تتميز بها تورغينيف بصورة  
خاصة . فهي مرتبة موسيقيا وفق مبدأ النغمة العالية ويتجلى المعنى المزدوج  
لكلمة « ذاتية » في الصفتين الثانية والثالثة « الثقة الذاتية والسيطرة الذاتية »  
فهي لا تعني مجرد « الثقة بالنفس » بل « الأكثر ثقة بالنفس » فالكشف عن

صيغة التفضيل الكامنة يضفي قوة خاصة على الايقاع الاخير لكلمة « السيطرة الذاتية » .

يتقدم الخط الثاني في تطوير الحدث - المتواري في اعماق المحور - والذي له دور حاسم ومهم في الكشف الكامل عن قوة هذه الصفات الثلاث في قصة « الحب الاول » .

تتسم الصفة في نثر تورغينيف ، بدرجة رئيسة باحتوائها - وحيانا بتوافقها داخليا مع الصفات المتداعية - على مضمون الرواية او القصة برمتها كما تحتوي البذرة على الشجرة بكاملها اضافة الى اثمارها المقبلة .

يستطيع القارئ البعيد النظر ان يخمن بعد تأمله هذه الصفات الثلاث مسيرة الاحداث اللاحقة كلها ونهايتها المفاجئة .

ان مقالة ف . اسموس حول القراءة (١٣) والتي صدرت منذ فترة قريبة ، شيقة للغاية ، ومع ذلك فلنا بعض الاعتراض عليها . أحقا ان القراءة الحقيقية هي القراءة الثانية فحسب ؟ اجل « تتخذ كل كلمة - اثناء القراءة الثانية - شكلها النهائي ويقع كل سهم في الهدف المرئي ، ورغم ذلك ، فالقراءة الاولى - هي عماد المؤلف ، والرواية تبنى كحركة لهدف غير مرئي أيضا » فمؤلفها يظل يزاوّل البحث والقارئ يشاركه في بحثه « ويتنبأ ويتكهن و « قلبه يعيش في المستقبل » انه يشبه رمي السهم بدقة ولكنه يمكن أن يصيب أو يخطيء » ينبغي ان يكون للمحور في الفن دور رئيس فعندئذ تصبح النهاية مفاجئة وقوية الاساس وتتخلص من الانغام الهامشية الخافتة وتولد الاحساس بتعقيد الوجود وتشابك طبيعته .

كلما تعاظم شأن الاسلوب وقيمته ازدادت القوى الداخلية التي تنطوي عليها الكلمة المنفردة التي لا تخلق الصور فحسب ، وانما محاور الكتاب برمتها .

---

١٣- ف . اسموس . القراءة كعمل أو ابداع . « فابروسي ليراتوري ، ١٩٦١ »  
عدد ٢ .

يقرب أ. ن. تولستوي في جملة من احكامه النظرية من بوتينا ■  
ويستخدم في المقال المعنون « التفكير الفني » عبارة ف. هومبولت القائلة :  
« اللغة هي اداة التفكير » <sup>(١٤)</sup> ويقول تولستوي في هذا الصدد : « ان  
معاملة اللغة كيفما اتفق تعني التفكير كيفما اتفق أي عدم الدقة والتقريب  
والخطأ » ■ وييدي اهتماما كبيرا بشكل الكلمة الداخلي موضحا - على  
نيسيل المثال - ماذا تعني « لا يعمل شيئا » (\*) ، « القطع الخشبية هي المادة  
التي تصنع منها الملاعق » ، و « لا ترى طيرا » ■ يكشف تولستوي في الكلمة  
نمطا من الايماءات الصادرة من الاعماق النفسية والحياتية ■ ولذلك يدافع  
عن الدور الاول الذي يحتله الفعل في النثر الفني ويفند - دون ان يكون  
مقنعا - الرأي القائل بالاهمية الخاصة التي تحتلها الصفة ■ ومن الجلي تماما  
أن أ. ن. تولستوي يوسع فيما بعد تعاليم بوتينا خالقا نظريته المسماة  
« الاسلوب الداخلي » ويعني « الحالة الداخلية للفنان » الذي تحتدم عنده  
الافكار ويزداد توتره الارادي وحيوته ■ « فالاسلوب الداخلي » ينطوي  
على سبيكة معقدة مما تراكم في البشرية جمعاء وفي الحياة المعاصرة والثقافة  
ولا سيما في اللغة اضافة الى فردية الكاتب ■ ان اختصار « الاسلوب الداخلي »  
ونضجه وبلورته يحدد اهمية العمل الفني ■ وتعني كلمة « اسلوب » ، في  
الحالة الراهنة ■ انه لايجوز ابدا وجود الافكار والمشاعر وشرائع من العالم  
الواقعي في مرحلة الابداع الاولى حسب ■ بل من الضروري بمكان احتواؤها  
على بناء معين لتلك الافكار والمشاعر والشرائع ■ ويقوم هذا البناء على  
الكلام الداخلي والكلام التمهيدي وعلى التنقيح الدقيق المتعدد ■ ويصبح

---

١٤- ١. ان تولستوي . المؤلفات الكاملة . ج١٣ . موسكو . دار النشر الحكومية  
١٩٤٩ . ص ٣٥٧ .

(\*) - الترجمة الحرفية يضرب القطع الخشبية . المترجمة

الاسلوب الداخلي في الاعمال الفنية ظاهرا للعيان حيث يتم في غضون عملية خلق الانتاج الادبي نشاط داخلي قديم وطويل (١٥) .

وبهذه الطريقة تتكون العلاقات المتبادلة الفعالة بين عمل الفنان الاولي وتواجه الفني . وتحضرنا هنا كلمات ليف تولستوي شابا : « يجري في داخلي عمل رهيب » .

تفضي بنا نظرية الشكل الداخلي للكلمة - من زاوية مغايرة تماما - الى فهم آخر للشكل الداخلي لبناء الكلام الفني برمته لا ينطلق من وجهة النظر النحوية .

يبين ن . س . بوسيلوف في كتابه البالغ المتعة والمسمى : « البناء النحوي في اعمال بوشكين الشعرية » ان البناء النحوي اعقد بما لا يقارن في اشعار بوشكين مما هو عليه في ثثره . فلو حولنا « الفارس البرونزي » أو مقاطع من « يفغيني انغين » الى النثر فسنجد شيئا مغايرا لنثر بوشكين تماما . ماذا يعني هذا ؟ ان الايقاع الشعري ينطوي على كلام كثير التعقيد والتناسك مما يؤدي بالتالي حتما الى تعقيد في التفكير والدلالات المجازية . يفكر بوشكين - شاعرا بصورة اعقد واكثر تداعيا وسيطرة على كل فكرة مما هو عليه في بوشكين - كاتبا الذي يفكر وفق مبدأ الوضوح والدقة . وتعني الدقة الاقتضاب النحوي المستقل في تكوين الشكل الداخلي بواسطة الاحكام المنطقية الواضحة المتفردة بينما يحدد النحو المعقد الشكل الداخلي الذي يؤلف و « يركب » اشتاتا كثيرة في وحدة مجازية معينة . لا ينفي مثل هذا التركيب الوضوح ولو انه يختلف عن وضوح  $2 \times 3 = 6$  أو أية معادلة جبرية ضخمة ينبغي علينا أن نتوصل الى فهمها .

---

١٥- ان موباسان شأنه شأن كثير من فناني الكلمة ، قد دافع كثيرا عن وجود « الكينونة الداخلية الغفية في الكلمة » ( هي دي موباسان المؤلفات الكاملة ، ج ١٣ ، موسكو ، دار النشر الحكومية ١٩٥٠ ، ص ١٩٨-١٩٩ ) .

تحمل الاشكال النحوية النثرية في ثناياها شكلا داخليا يكشف المعنى  
الاستاتيكي للقوالب النحوية .

لنجر هذه التجربة ، ونحطم الرابطة النحوية في جملة مركبة يتبع احد  
اجزائها الاخر من كتاب س . ت اكساكوف المعنون : « سنوات الطفولة لحفيد  
باغرروف » :

كانت البلبل من الكثرة بحيث يخيّل للمرء انها تطير  
ليلا قرب البيت وإن صدادها وضجيجها وزقزقتها  
تخترق درف النوافذ المقفلة من كلا الجانبين ويتوغل قويا  
في غرفة نومنا المغلقة لكونها تطل جانبيا على منعطف  
النهر نومنا . ان غرفة النوم هذه تطل على منعطف  
النهر مباشرة على الشجيرات . وكانت مليئة بالبلبل .

يؤدي اعادة بناء الشكل النحوي الى تحطيم الشكل الداخلي للنص  
الشاعري المتناسك بواسطة الكلمات « من » « و » « لكونها » « مليئة »  
والتي استخدمت بمعنى « التي كانت مليئة » . وعندما ظهرت مكان هذه  
الكلمات المتداخلة بعضها في الاخر نقاط التقطيع بين مختلف اجزاء الجملة  
« المتوازنة داخليا » تحطمت عندئذ الروابط والعلاقات المتبادلة فيما بينها .  
ويظهر لحدا ما ، شكل آخر ذو ايقاع مغاير كثير الحيوية يفصل ما كان مندمجا  
في نص اكساكوف الشعري .

المحتوى ما زال نفسه اما الاسلوب فمغاير . وهذا يعني ان المحتوى  
في ملامحه بل وحتى في جوهره مختلف رغم انه يقول الشيء نفسه . يربط

اكساكوف الاشياء دائما ويوحد بينها « بينما يمتسي كل جزء في النص الممسوخ منفصلا وأكثر دقة ولكنه معزول عن بعضه »

كرر ف. ف. فينوغرادوف معارضته مرتين للانتقال من النحو الى مظاهر الاسلوب الذي لا يقوم على اساس حسب اعتقاده « طبعا تختلف الخطة النحوية عن الخطة الاسلوبية تماما » ومن الطبيعي الا يحتاج اللغوي الى ذلك التقييم الاستاتيكي وتلك ( الانطباعات ) التي تعتبر حاجة ماسة للمختص بالادب كحاجته للخبز « ولكنه من غير المفهوم بتاتا لماذا لا تسمى الاشكال النحوية ابان الحديث عن اغراضها الاستاتيكية بسمياتها « اعني اشكالا نحوية، ففي هذه الحالة لا « تختلط مقولات اللغة والاسلوب المختلفة تماما » وانما تختلط الدراسة الادبية - ونعني بها الفنية هنا - للمعطيات اللفظية »

لا يجوز بتاتا ان نمسح مؤرخ أو منظر فن الرسم في ان ينتقل من الالوان الى تحليل الشكل أو الخوض في قضية المشاعر التي تعبر عنها اللوحة وصورها وافكارها ، وكذلك شأن المختص بالموسيقى فهو ينتقل من القضايا التكنيكية الصرفة الى مجال آخر يتحدث فيه كيف تحيا السيمفونية او اللحن الاوركستري داخليا . وبدون هذا الانتقال من صنف الى اخر يغدو الكلام عن مهمة دراسة وحدة المضمون والشكل تافها »

تظل اهتمامات اللغوي والمختص بالادب متباينة تماما في التجربة التي اجريناها على نص اكساكوف « فالمختص بالادب لا تهتم السمات اللغوية بالنسبة للنصين الاصلي منهما والممسوخ . فهو مشغول بحقيقة واحدة حسب ، وهي ان تغيير الشكل النحوي يحطم الشكل الداخلي الشاعري في النص » فالمختص بالادب ينصب اهتمامه على مجال بعيد تماما عن اهتمام اللغوي »

يصبح طبيعيا - بعد فهم شكل الكلمة الداخلي - الانتقال الى الشكل  
الداخلي في البناء النحوي ، ومن ثم الى الشكل الداخلي للانتاج الشعري  
بمرمته .

في هذه الحالة نجدنا ف . ف . فينوغرادوف في الوقت المناسب ، فقد  
القى في شباط ١٩٦٠ في معهد الادب العالمي بحثا شيقا للغاية حول العلاقة  
المتبادلة بين دوستوفسكي وليسكوف <sup>(١٦)</sup> . يدور الحديث فيه ، بشكل  
خاص ، حول مقالة دوستوفسكي المجهولة لـ « السوبوريانه » حيث يقول عنهم  
الكاتب انهم رائعون مثل القصيدة وفاشلون مثل الرواية .

يالها من مقابلة عجيبة ( ماذا تعني هذه العبارة ! فهل تعتبر رواية  
ليسكوف النثرية الواقعية قصيدة ؟ القصيدة - حسب رأي دوستوفسكي -  
هي المنهج الملهم لكل عمل فني حقيقي فهو بمثابة مركزه الداخلي . أما الرواية  
فهي التحقيق المتكامل لهذا المنهج وتعني المحور بكل تفرعاته والكشف التام  
عن سمات الشخصيات الرئيسة والشخصيات الثانوية ذات الاهمية التكميلية  
والدور الفعال للوصف وصدق الاسلوب بكل تفصيلاته . القصيدة رائعة  
وتعني المنهج الملهم والنماذج التي تذهل القاريء ولكن لا يصل هذا كنه  
الى نهايته بينما تتطلب الرواية تفكيكا واقعيا متكاملا في كل شيء . ومن هنا  
نستخلص الاستنتاج التالي : الرواية دون « قصيدة » قليلة الاهمية ولكن  
« القصيدة » رديئة أيضا عندما تكون خالية من الرواية .

هاتان هما المرحلتان في العمل الشعري : شكل الرواية الداخلي وظاهرها  
المتكامل ، أي « القصيدة » والرواية نفسها . ونعثر على امتن الروابط بينهما في

---

١٦- نشر هذا البحث في كتاب ف . ف . فينوغرادوف المعنون : « قضايا التأليف  
ونظرية الاسلوب » موسكو دار النشر الحكومية . ١٩٦١ ص ٤٨٧ - ٥٥٥ .

لغة النتاج الفني ويتجلى في خطة النتاج الفني وأوليائه ومسوداته ذلك الايقاع وتلك القيمة الشعاعية المتميزة التي تظهر في النتاج الفني بعد اكتماله . وتنطوي لغته في شكلها النهائي الذي يبدو جامدا على الحياة بكامل حيويتها وحركة الافكار المتدفقة نحو غايتها . ولذلك ينحصر الفهم الصائب للاسلوب في فض خصوصية الكلمات المستعملة ولا سيما الصفات والاستعارات واظهار الروابط التي تؤلف بين تلك الاجسام المجهرية وخصائص البناء النحوي . وعلينا ان نتلمس في كليهما طريقة التفكير التي تخلق الصور . ومن هنا يسمي طبيعيا الانتقال الى التصميم وكشف « القصيدة » أي شكل النتاج الفني الداخلي برمته وعندئذ يكتسب الاسلوب عضلات قوية توضح الافكار وتتوصل اليها .

ينتهي التباين في الاعمال الادبية الحقيقية بين « القصيدة » و « الرواية » الذي اشار اليه دوستويفسكي في « السوبوريانة » . ولكن هذه القضية ذات طابع خاص وتعتبر هنا مفهوما اجماليا ضرورياً للايضاح ولو بواسطة التلميح لاجل اتمام موضوع شكل الكلمة الداخلي .

يتجلى الشكل الداخلي في قصة تورغينيف « الحب الاول » في المحور المزدوج المؤلف من خطتين : الاولى ظاهرة والثانية خفية وتلعب الاخيرة دورا حاسما ورئيسا وتتكشف في شكلها الداخلي ابعاد الشخصيات بصورة عميقة ونهائية بينما لا تكتسب الشخصيات دلالاتها الحقيقية في الخطة الاولى فيما لو افترضنا ان هذه الخطة لا تمتزج مع الخطة الثانية .

يتجسد الشكل الداخلي في « المراهق » في ذلك القلق الذي تنضح كل كلمة في هذه الرواية « قبضت على الحودي وطرط مسرعا ... » ويتجلى في « الحرب والسلام » في السعي « للامساك بكل شيء » .



وعلى هذا المنوال يظهر الشكل الداخلي في نوعية الكلمة التي يتميز بها  
النتاج الفني وفي بناء الكلام والصور والافكار ، ويرز بالدرجة الرئيسة في  
البناء الذي يقوم عليه النتاج الفني برمته . يوضح هذا النمط من المدلولات  
التصميم ويقينا من الفهم الشكلي له .

ان كل ما ذكرناه ذو فائدة عملية اكثر مما هي نظرية . فأدراك الاعمال  
الادبية وقراءتها تعتبر مسألة اكثر تعقيدا مما يحسب البعض احيانا . ان  
دراسة الشكل الداخلي للكلمة يقود القاريء الى داخل الكلمة الواحدة في  
سيل مفرداتها ومن ثم في النتاج الفني برمته ويضع امام الكاتب مهمة خلق  
اعمال فنية حقيقية .



## الباب الثاني

## غوته عند منبع رواية عصرنا

في غضون المناقشات الراهنة حول الرواية والتهجمات التي تتعرض لها باعتبارها صنفا أدبيا زائلا حسب ما يزعمون ، يكتنف الصمت عادة تلك الاسس الفلسفية الجذرية التي تجلت منذ الخطوات الاولى للرواية الاوربية المعاصرة . ولدت الرواية مجددا في ثر الروماتيين وفي التجارب الاولى للنشر الواقعي التحليلي على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وعلى انقاض رفض الكلاسيكيين للرواية .

لماذا تحدث بوالو و سوماركوف واتباعهما في فرنسا والمانيا بمثل هذا الازدراء عن الرواية على صفحات المجلات الساتيرية الروسية ؟ انكم تذكرون وعيد سوماركوف بشأن اللامبالاة التي أظهرها الجمهور ازاء مسرحياته التراجيدية حتى اضطر الى الاقدام على خطوة مشينة وهي ان يقوم هو نفسه بكتابة رواية .

تستحوذ على اهتمام الكلاسيكيين ماهية الغاية التي يرمي اليها النوع الادبي ، فالتراجيديا تسمو عبر معاناة الالام الشديدة الوطأة وبواسطة البطولة الحقيقية ... أما الرواية فمعدومة الفاعلية لانها تنطوي على جملة من المغامرات وعلى مجموعة من المصائب والأفراح الانسانية وعلى مصائر بضعة اناس منفردين ليست لهم اهمية تذكر فهم اشباه ناس .

لم تستطع الرواية الانكليزية في القرن الثامن عشر ، رغم مكاتبتها المهمة في تلك الحقبة وفي تاريخ الواقعية مثل رواية فيلدنخ وسموليت وحتى ستيرن

الذي يتميز بالتحليل الدقيق ، ان تدحض بصورة جذرية هذا النمط من الاثارة . اما قصص فولتير الفلسفية الرائسة التي تتناقض تماما مع الرواية الانكليزية فلم يُقدّر لها الدخول في تاريخ الرواية رغم حججها القوية وتأكيدها كاتبها هذا التناقض أو ذاك ويظل روسو نمطا آخر ، سنتحدث عنه في موضع ثان .

قطع الروماتيكويون الالمان بالرواية شوطا بعيدا . لقد احتلت الرواية الفلسفية منزلة مهمة في تفكير ف. شليغل وغيره من منظري الروماتيكية . مما حدا بهم احيانا الى اشتقاق كلمة روماتيكية و « روماتيزم » من كلمة رواية « رومان » واولوها المكانة الرئيسة في الفن الجديد باعتبارها صنفا ادبيا طليقا وحرا لا يقيد قيدا . وعلى الرغم من ان ف. شليغل لم يعارض المغامرات الممتعة وبسالة القرصان والمآثر ومظاهر البطولة ومع ابداء تحفظه عن طريق النكتة بانه حتى في حالة وجود علاقة طيبة بين الكاتب والشرطة . يمكن ان تمنح الرواية من النشر ، فقد رأى في الفانتازيا المبدعة التي تخلق الرواية فنا متطورا متوصلا هادفا دائما وابدا .

يعتبر الشكل المنحوت المتكامل المشذب المثل الاعلى للتراجيديا الكلاسيكية اما الرواية الروماتيكية فمثلها الاعلى تلك البواعث الغامضة في موسيقى بيتهوفن ، مما يضفي على المغامرات والبسالة اللصوصية والتطواف الليلي والبطولة معنى فلسفيا وموسيقيا يختلف تماما عما هو عليه في رواية الشطار « البيكارسك » .

تعتبر روايات نوفاليس وايشندورف وشاميسو وهوفمان من ناحية اللغة والشخصية والتصميم خطوة عظيمة في طريق فهم الروح البشرية التي عانت من القلق ابان الفترة التي اعقبت الثورة الفرنسية الكبرى والهزات التي احدثتها حروب نابليون وانهيار النظام الاقطاعي .

اتبعت رواية ايشندورف « الهاجس والواقع » ١٨١٥ من بعض الوجوه شيئا يشبه طريقة السرد في القرون الوسطى كالاوضاع المبهمة والحوادث العرضية الغزيرة واللقاءات الفجائية المصطنعة • ويمر الابطال الجوالون باقنعتهم واحتفالاتهم عبر مجموعة من القصور والقاعات المهمة الغريبة •

تنحصر أهمية « الهاجس والواقع » من وجهة نظر نشوء الرواية الاوربية في انها - منذ بدايتها حتى نهايتها - تعبير عن الادراك المتنامي المتطور المطرد للعالم • انها رواية غنائية ذات حدود محورية متعددة وموضوع حسي محدودة ، وشخصيات غير متكاملة وانتقال عرضي متقطع للعادات الارستقراطية ولكنها تتميز بفهم متوهج للعالم فريد باختلاجاته العاصفة المدوية يتجلى غالبا ابان الانتقال من النثر الى الشعر •

ينطوي جوهر الاسلوب الشعري لهذه الرواية على العبارات البعيدة الاغوار واستقصاء ابعاد الطبيعة والفن والصدقة والاحساس بها • فالكاتب يعني « التعمق في كل ما هو رائع » و « يسيطر هذا الشعور على كيانه ويتملكه » « ونظرتة واسعة جدا بحيث يمكنها احتواء العالم برمته » « لم يستطع احد سواه التعمق بمثل هذه الدرجة في مؤفات هذا الكاتب والارتواء منها بكل جوارحه » •

وبالرغم من ذلك يسمع « دوي المكائن القوي » في رواية ايشندورف ويمسي فردريك الهاديء الرصين التفكير على قناعة بان « المعرض العالمي في المدينة الكبيرة هو مدرسة حقيقية للروح الجدية » وعندما يلتقي بالعمال يشعر انه اصبح الان وجها لوجه امام الحياة الانسانية الحقيقية • وتعمل في داخله رغبة مفاجئة فهو يريد ان يصبح عضوا نافعا في المجتمع • ولكن « ما أصعب أن تكون نافعا ! » •

تدخل روايات هوفمان وكذلك قصصه القارئ في دوامة المشاعر المتأججة بقوة كبيرة فائقة . ولكنه لا يتوقف عند مشاعر ابطاله حسب . - شأنه في ذلك شأن ايشندورف - وانما يكشف التفكير العريض الذي لانظير له في أبطال الروايات الانكليزية أو الفرنسية باستثناء شخصيات كاتب الاعتراف » و « الهيلوينز الجديدة » .

ان حياة ميدارد الروحية في رواية - « اكسير ابليس » ١٨١٦ - عاصفة ومتقلبة . فالبطل يمر في غصون سنوات طويلة عبر جملة من الاغراءات والمعاناة والبؤس ويحاط باهتمام حماسي عام أو احتقار شامل . ويرتكب الجرائم ويعاني من الندم . وتتنازع مشاعر متطرفة كالشهوة التي لا يستطيع كبح جماحها والصوفية اللاذعة ، والرضوخ المستكين والطموح العاتي . ان الهناء واليأس والحياة التأملية وحياة التشرد الضالة والحب المستحوذ على قلبه والاندفاعات الهائجة التي افضت به الى ارتكاب الجريمة . كل هذه التناقضات التي يحياها ميدارد هي مظاهر للظلم الروحي التي يتم ارواؤها في نهاية المطاف بين جدران الدير الذي فر منه سابقا .

يظل الاساس السيكلوجي لهذه الرواية الجامحة في فئاتها واقعيًا للغاية . فميدارد هو سليل « عائلة غير عريقة » . ينوء هذا الشاب تحت عبء آثام والده الفنان . ولكن صورة والدته الوديدة المعذبة نفسيا تحيا داخل البطل الذي يعاني من التمزق المزدوج . بيد ان لغة هوفمان - بدرجة اكبر كثيرا من ايشندورف - هي تعبير عاطفي بالغ عن الفكرة وتتسم بالاثارة والشدة . انها سيل جارف لا تحتويه ضفاف الكلام العادي والمعاني المباشرة ، فالكلمات بحاجة الى معان مكثفة تقودنا الى اعماق « مبهمة » . وتعبير المغالاة دائما عن قوة المشاعر والافكار الفائقة . « اخترقت الفكرة صدري كلعنة السيف المحمي الى درجة الايضاض » أو « النظرة الثاقبة لعينيها المهتمتين » .

في رواية « الهر مور » نجد فيضان الحياة الداخلية على ضفافها بدرجة اكبر متجسدا في شخصية الموسيقار كريسلير . ان الحماسة الرومانتيكية المفرطة عند هوفمان تفضي بنا الى الطريق المستقيم لنشر دوستوفسكي الواقعي . ولدت روايات هذه الحقبة ، ولا سيما روايات غوته ، في ظروف اعادة بناء عميقة للواقع الاجتماعي من جهة والوعي الانساني من جهة أخرى .

وضع الفيزيوقراطيون يدهم بصورة بارعة على جوهر العلاقات الاقتصادية الجديدة والايدولوجية البورجوازية الجديدة عندما طالبوا بتحطيم جميع الحواجز التي تعمق تطور المبادرة الفردية . لقد تحدثوا بأسلوب المادية الميتافيزيقية الساذجة عن المجتمع باعتباره كائنا حيا طبيعيا قائما على التبادل الحر كشرط ضروري للحياة العضوية وقد اعاد بينتام المحاسب الرصين كلمات ديوغيين حسب ، عندما خاطب الدولة باسم البورجوازي المثري : « لا تحجب الشمس عني » .

اكمل وليام غودوين ، في كتابه المعنون « العدالة السياسية » والصادر عام ١٧٩٣ ، هذه الروح الاقتصادية الفردية فرفض واقعية الدولة « بل حتى الوطن باعتباره كيانا حيا متكاملا » . الافراد المنعزلون فقط هم الواقعيون حسب رأيه والنظام المثالي هو الذي يقوم على تعايش هؤلاء الافراد المنعزلين المستقلين الذين يناضلون في سبيل سعادتهم الفردية . هذا من جهة ومن جهة أخرى فقد خلق تطور العلاقات التجارية المتبادلة التي احتوت العالم قاطبة . في الفترة الاولى ، حلما لدى الاقتصاديين والسياسيين حول العثور على تلك الخيوط القوية المتينة التي تقرب الشعوب وتوطد استحالة نشوب الحرب . فالمهم هو اعطاء حرية أكبر وميدان ارحب . وافترض توماس بن انه لو فسخ مجال واسع امام التجارة لاستطاعت التأثير بكل ما اوتيت من قوة ولقضت على الحروب وحدثت ثورة في الحكومات الحالية غير المتحضرة . ان نظام آدم سميث برمته قائم على تمجيد المبادرة الفردية والمنفعة التي تستطيع . حسب رأيه ، ان تخدم الرخاء الاجتماعي اكثر مما يفعله الخيريون .



من الطبيعي اشغال الشخصية الفردية للمنزلة الاولى في الادب رغم أن كل حقبة من الحقب كانت تشهد تغيرا في وجهات النظر وفي الموضوع المنصور والمشاكل أيضا وكان الكتاب المعاصرون يقتربون أحيانا من بعضهم في الطريقة الابداعية ولفترات متباعدة . فقد خرجت مثلا روايات مدام دي لافيت ، في أواسط القرن السابع عشر ، بتحليلها السيكولوجي الواقعي الدقيق والمتعدد المنعطفات من أدب النزعات العقلانية وغدت جنينا يرمز الى المستقبل البعيد .

أدى تطور العلاقات البورجوازية المتبادلة على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الى دخول جموع من الناس الذين كانوا على الهامش سابقا الى معترك النشاط الحياتي وانقلب تقييم الوزن النوعي الذي كانت تتميز به حرفة معينة ومحترفيها . وغدت نموذجية ملاحظة ينتم الآنف ذكره ، القائلة : « الوزير الاول لا يفهم في الربيع كما هو شأن المزارع ، أو في تقطير الكحول كما يفعل المختص بها ، أو في بناء السفن كما هو حال الخبير » .

وحلّ الانسان - الفرد صاحب هذه الحرفة أو تلك أو الذي مازال يبحث عن مكان له في المجتمع أو حظى به محل رجل الحكومة ، رجل الواجب والحرب والبطولة ولكن ادب القرن السابع عشر لم يشهد ابطالا كالسيد ميتربدات بل امثال جوردين وراغوتتين . ومع ذلك تظل شخصيات مولير تلك وابطال سكارون الكوميديون تفتقر بالذات الى الفردية . فالتعميم يطغى على الطبيعة الفردية ويبتلعها . والكاتب الذي تهمة الفكرة الاجتماعية في النموذج الادبي يمر مرورا عابرا بالفرد . تناقض النزعة الجديدة في الادب الذي شهده أواخر القرن الثامن عشر ومستهل القرن التاسع عشر هذا الاتجاه فهي ترمي الى تمزيق اقنعة التعميم واظهار فردية الاشخاص . فقبل التركيب والتنظيم لا بد من النظر المتعمق العفوي في النفس البشرية للانسان سواء كان مهما أو عاديا .

مما لا ريب فيه ان الفردية تصل اقصى حدودها في الفلسفة المثالية الالمانية وتعتبر فلسفة كل من كانت وفيشته في هذا الاطار وروايات غوته وهوفمان ومثلهما شاتوبريان وموسيه في فرنسا جوانب مختلفة لتلك الظواهر التاريخية الحتمية التي تملئها الحركة الاجتماعية .

يضع كتاب « النقد » المشهور الذي يقع في ثلاثة مجلدات (\*) الكون الذي ندركه ضمن المجال الذاتي للعقل البشري الذي يضم « المقولات » و « التسامي » و « الامر » و « الافكار » ويصبح الوعي مشرع الطبيعة وفي الوقت نفسه يمجّد الفرد لدرجة يبدو فيها اعلى من القوانين الموضوعية . يترك كانت رفضه للميتافيزيقا وديالكتيكية الحرية والحتمية بعيدا خلفه ويؤكد في كتابه « نقد العقل العملي » الاستقلال الميتافيزيقي للفرد الذي يسمو على الطبيعة . ويعني مفهوم الفرد عنده « الحرية والاستقلال عن ميكانيكية الطبيعة » . ويظهر الفرد معزولا يتناهبه عالمان متباينان تماما وفي الوقت ذاته لا تتجه « غايته العليا » الى عالم الاشياء الحسي ، في صور ملهمة . . . ذلك العالم الذي يتكشف امام بصر الفسيولوجي والفلكي والعالم النباتي والفيزيائي وانما الى عالم الحرية الميتافيزيقي . ومن هنا ظهر الاستنتاج المعروف الذي يجعل الوعي الاخلاقي لمرحلة الثورة الفرنسية الاولى في التعبير المثالي القائل : « القانون الاخلاقي مقدس ثابت » رغم ان الانسان لا يخلو من النقائص ولكن الانسانية ينبغي ان تكون مقدسة في شخصه وبالنسبة له ذاتيا . كل ما في عالم الخليفة يمكن استخدامه كوسيلة أو كما يحلو لك خلا الانسان فهو الكائن المعقول الذي يغدو غاية بذاته (٢) . دوّت هذه المقولة عام ١٧٨٨ بين السطور البالغة الاهمية من كتاب « النقد » الثاني وانطوت على نزعة تقدمية ولكنها اعاقت مع ذلك تطور الفكرة وحددتها .

---

(\*) يقصد الكاتب كتب كانت : « نقد العقل الخالص » ، « نقد العقل العملي » .  
• ونقد الحكم • المترجمة .

اما المجال الاجتماعي - السياسي فقد ايقظت هذه المقولة روح النضال في سبيل السعادة ونيل الحقوق والحياة الكريمة لكل انسان ، وعزلت في الوقت نفسه الفرد ودعت الى انغلاقه في ميدان قوائمه الذاتية الخاصة . ان شمولية الناس لم تفهم ابدا على اساس انها الجماهير الشعبية ولم تلتق سعادة الفرد بالنشاط المتلاحم للجميع ، مما جعل قضية السعادة ذاتها في النهاية ضمن اطار اخلاقي بحت .

وضعت هذه المقولة امام الرواية - باعتبارها أهم الانواع الادبية للتعبير عن السلوك الانساني - مهمات كبيرة : فلم تعد الفكرة التجلبية في هذا الزي أو ذاك أو السخرية الفنية النزقة أو الموقف التراجيدي أو البيئة التي يضع فيها الناس مثلما يتيه النمل في بيوته الخداعة مركزا أو « غاية » تتجه نحوها الانظار . وانما الفرد بتعقيداته المشروعة اصبح الموضوع الذي استحوذ على اهتمام الجميع . ولكن تظهر في روايات هذه الحقبة مقولة كانت المحدودة التي تعتبر الفرد منغلقا على ذاته يقارع داخل قوقعته . ليس هناك بالطبع ما يؤكد ان مقولة كانت قد ضغطت على عقول الروائيين مثل تعويذة جائره .. كلا .. انها مجرد تجميع فلسفي لتلك العلاقات الحياتية التي عبرت عنها الرواية بصورة محسوسة قبل ظهور كتاب « النقد » . ويجب الا يغيب عن ذهننا ان فلسفة كانت ، على الرغم من شكلها الظاهري الصارم وصعوبة تلخيصها ، تغلغت في الاجواء الثقافية بشكل ايجابي . وليس عبثا ان يتحدث اللغوي بولوس عام ١٧٩٠ زفرة ساخرة حول قواعد اللغات الشرقية التي لحقها شيء من الخير ، وعلينا ان نضعها في خطة التسامي لكي لا تتأخر عن روح العصر .

تمنحنا متعة كبيرة بهذا الشأن اراء يوهان غوتليب فيشته فالسروح الانسانية بالنسبة له ليست انعكاسا وانما مختبرا هائلا يقوم بخلق الواقع . وهو يتصور القوى الابداعية للروح الانسانية بشكل بالغ القوة . ليست

هذه بالمقولات المجردة التي تحجب عالم « الاشياء في ذاتها » وتجسب الوعي في عالم « المظاهر » وانما هي اشعة تتخلل كل شيء وتبنيه وتلهمه • وتكون « انا » الفرد عموما جوهر الكون • وهذا يعني ان الطبيعة والجو الاجتماعي مترعان بهذه النزعة الفردية العقلانية الاخلاقية الاستاتيكية وهما طافحان بالاحاسيس والرغبات • ولكن فيشته بالرغم من اصطلاح « الانا » البالغ الذاتية والملموس بوضوح في نظامه يؤكد في الحقيقة ، خلافا لكانت من جهة وللمثاليين الذاتيين الاخيرين امثال شوبنهاور من جهة أخرى ، على موضوعية العالم وواقعيته خالقا اياه من «الانا» ومسر بلا الكلية العالمية بالارادة الانسانية • ينعدم الوجود كشكل راكد جامد ، لان كل ما يحيطنا يولد النشاط • وليس هذا النشاط ميكانيكا فهو حافل بالمدلول الاخلاقي والاستاتيكي الخفي أو البين •

وعلينا الان نسي ان فيشته شخصية متحمسة وخطيب وقائد تقدمي ومناضل في سبيل الاستقلال الوطني وذو طبيعة عملية متوقدة •

على الرغم من تعريفنا الخاطف للجو الفلسفي الذي حدد في هذه الحقبة قضية الرواية لا يجوز الاقتصار على الاشارة الى فلسفة المعاصرين لهذه الفترة • اذ تظهر مقابل النزعتين الذاتيتين المثاليتين المهيمنتين على كانت وفيشته فلسفة سينوزا التي لا تقل عنهما من حيث حماسها العاصف أو من حيث مضمونها بالنسبة للمرحلة •

اصبح ابداع غوته تفسيراً شعرياً ومجازياً ، حراً بالطبع ، لفلسفة سينوزا • فقد وجد غوته في موضوعية سينوزا الصارمة ونظريته عن الضرورة التي تحتوي الحرية وتبررها في الوقت ذاته ، واطعة اياها مقابل الاستبداد وفي مذهبه حول « نماثل الاله والطبيعة » وبالتالي الطبيعة الالهية وجد قبل كل شيء ما يستقيه من التعاليم الجديدة القيمة حول الذاتية الفردية •

يعتبر سينوزا الفردية الذاتية امرا ذا وعي واضح متحرر من التأثيرات والشهوات والضلال ويمثل المعالجة الميتافيزيقية لها وتتعايش فيه الضرورة والحرية .

يستقي غوته الموضوع الاستاتيكية الرئيسة اولا والتفاؤل الذي يتمثل في مجمل افكاره ثانيا من تلك الفكرة . وتعني الاولى انه كلما تسامت عبقرية الفنان ، اصبح ابداعه تعبيرا حتميا عن الطبيعة وسعى للتخلص من الاهواء العرضية السطحية والغامضة لكي لا يحول باصرته الروحية عن الصفاء والابدية . كتب غوته في احدى رسائله الى شوبرت عام ١٨٢٠ « ملخصا كنه طريقته الابداعية في سطرين حيث يقول ينبغي له الانقطاع عن الحياة لكي يبلغ سر الوجود »

تعتبر نظرية سينوزا عن الطبيعة الرائعة الحكيمة مصدر الروح التفاؤلية عند غوته . فمهما كانت التناقضات التي تبرح الروح الانسانية ومهما كانت الكوارث والانهيارات التي تهددها ومهما سمم الحزن القاتل هذا المخلوق الارضي ، فان غزارة الهارموني الكوني وطاقة السعادة العامة لا تعرف النضوب . اعاد البحث عن السعادة الحقيقية غوته مرة أخرى الى فكرة الذاتية الانسانية الرائعة . ان غوته الذي عارض باستمرار الفلاسفة المثاليين المعاصرين له ولا سيما كانت وواجه بالفعل نظريته بالممارسة المنطلقة من موقف العلم الطبيعي والمعرفة المادية للعالم ، كان رغم ذلك قريبا من مجال افكار كانت في كثير من الجوانب ولا سيما رأيه بالنسبة للفرد .

لا تقوم خصوصية عقيدته على صلتها بفلسفة سينوزا ، وانما على حركتها النقدية الغنية الاصلية المرتبطة مباشرة بمجالات الواقع والعلم المتنوعة والتي تكون في عقله بدايات فلسفة المستقبل . ظل غوته الذي لم يرض للحظة واحدة عما حققه من انجازات وواصل رفضه لها وتكوين غيرها متجاهلا النظام ومنعمرا بالحقيقة وحدها ظل دائما يسير الى الامام في مختلف مراحل

عمره . وقد عرف مرارا ، في أبحاثه عن الطبيعة التي يشكل كل تفصيل من تفاصيلها تحولا في عقيدته ، علوم عصره ، وظل شأنه شأن لومونوسوف غير مفهوم لفترة طويلة . ان ادخال الطرق الوراثية في العلوم الطبيعية برمتها وفي علمي الحيوان والنبات والجمع بين الخطة العامة وعدد من الاكتشافات المحسوسة التي تطلبت دراسات لاحقة ، قد شغلت من وقت هذا الشاعر العظيم سنوات كاملة من حياته . وتزداد عظمة الرابطة الداخلية التي تؤلف بينه وبين الشاعر والعالم الروسي الانف الذكر - المقصود لومونوسوف المترجمة - في ان كليهما استطاعا الجمع بين التفكير الشعري والعلمي بروعة استاتيكية عميقة ، والنفوذ في قوانين الطبيعة ، ولم يخشيا ان يعرضا في صور ملهمة ذلك العالم الذي يتكشف امام بصر الفسيولوجي والفلكي والعالم النباتي والفيزيائي والفيلسوف . أن « التفكير صباحا » قريبة جدا من تتاج غوته « ليست هذه هي العين ... » التي يتضمنها « تغير النباتات » .

يعتبر غوته بالذات ، وهو المجرب الطبيعي والمجدد ، من أكثر مفكري عصره موضوعية محسوسة ، فكان يمتلك رؤية بعيدة للمستقبل ولنا مسوعات كبيرة لاعتباره ، أكثر من أي كاتب اخر ، رائد الرواية الاجتماعية - السيكولوجية والفلسفية في اسلوبها المتباينين : الروماتيك والواقعي .

ثمة وشائج كثيرة بين روايته الاولى « آلام فيتر » التي كتبها عام ١٧٧٤ ورواية الرسائل لروسو التي كتبها قبله بأربعة عشر عاما . ولكن غوته يبدو للوهلة الاولى أكثر محدودية من روسو ، فلا نعر فيها على دياكتيكية المشاعر التي تنبعث امكاناتها بفضل المجال الزمني الكبير أو من تصادم الاراء اiban تلاوة الرسائل التي تعود لشخصيات مختلفة ، لا شيء من هذا القليل بتاتا . ان « فيتر » بحججها وتصميمها اقرب الى القصص منها الى الرواية . ويعني هذا المجال الضيق في المرحلة الاولى من تطور ثر غوته تركيزا بالغاً حسب على الذات الفردية والفهم الفردي للعالم . ان « فيتر » رواية مكتوبة قبل

كل شيء - باسم البطل ويحتوي كل تفصيل على وتر مختلج يرجع صدى الداخل على ما يكتنفه في الخارج وتنطوي على مجال ذاتي يتسع حتى يتخذ حجم الكون كله . ويشهد المعاصرون دائما بالتأثير الخاص لكل صفحة من صفحات « فيتر » كما لو كانت مكهربة . ولا يفسر هذا الجانب بالمحور العاطفي المتوهج فقط ، وانما بالنعمة الغنائية التي تكتنف الرواية . ولا يمكننا الاشارة الى أي تاج ثري في هذه الحقبة حتى اواسط القرن التاسع عشر تصعب ترجمته مثل هذه الرواية لان السحر الموسيقي - الايقاعي وروعة النعمة الغنائية تخلق ذلك الاختلاج الذي تتولد منه افكار فيترر الملتهبة وتتفتح ، بينما تبدو هذه الاشياء هامشية في الترجمة وعديمة المعنى كأنها قد اسقطت من بيئتها الطبيعية . ان رسائل فيترر لصديقه ويومياته عبارة عن حديث حي متنوع النبرات متقطع ونابض وغالبا ما يتخذ طابع المناقشة مع نفسه . ان اربعاً من العبارات الست الاولى التي تبدأ بها الرواية تعجبية وواحدة استفهامية . اما الرسائل الاولى فهي تمهيد غنائي بحث لادخال القارئ في ذلك العالم الرائع وفي ذلك الهارموني الواضح البسيط الذي تكشف امام الذات الشديدة الحساسية . « اني وحيد » ارتوي من الحياة في هذا المكان الذي خلق لتلك النفوس من امثالي » (٢) .

يقرب الاحساس بالطبيعة فيترر من الاطفال الذين يسهل عليهم فهم روحه البسيطة المفتوحة ويقربه من الشعب أيضا . فهو يتحدث ساخطا عن أولئك المنعزلين عن الشعب الذين لا يريدون التقليل من نفوذهم . ويرى فيترر في هذه العزلة مظهرا للجبن ووعيا بعجزهم عند الاختلاط بالناس الاصحاء البسطاء الذين يخشونهم كالاعداء . ويقترن الاقتراب من الطبيعة والاطفال والشعب برفض الارستقراطية وغلطتها وانعزالها كطبقة . تبدو افكار فيترر

---

٣ - مؤلفات غوته . الناشر البروفسور دكتور . ك هاينمان . لايبزك - فيينا . دار النشر معهد بيبيلوغرافيش . ج ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ .

منذ السطور الاولى مشمسة ■ طرية ومتفائلة ، انه يقول : « لا ادري ■ هل  
ثمة نفوس خداعة في هذه البقعة كلها ام ان قلبي المترع بالقاتازيا السماوية  
المتوقدة يحول كل ما يحيطني الى جنة » يتضح من هذه العبارة المترجمة ان  
الخيال المثالي - الروماتيكى - يتسم بالتفاؤل • وتبدو السمة الروماتيكية  
عند فيتر في تلك الدوافع الدينية التي تخلق لديه تسليما بعجز الكلمة عن  
التعبير بصورة كاملة عن « مشاعر المعاناة مما يشكل اقرارا جوهريا بالنسبة  
للروماتيكين : « آه ، كيف يمكنك التعبير عن هذا ، كيف يمكنك ان تنفث  
على الاوراق ما يحيا بداخلك بغزارة وحرارة لكي تخلق مرآة روحك التي  
هي مرآة الاله اللا متناهي » ■

امتنع فيتر عن ارسال الكتب لصديقه لانه وجد فيها اداة اثاره اصطناعية  
ليس بحاجة اليها ، فحسبه الطبيعة وهومر الذي لا يفارقه أبدا ■ وأخيرا  
تكمل الصداقة ، التي تطلق العنان للأفكار والمشاعر الغزيرة مما تفيض بها  
روح الروماتيكى ، اللوحة الروحية لفيرتر التي رأيناها في الصفحات الاولى  
من الرواية وتحدد بعض التوازن الديناميكى وتجعل التحركات النفسية  
محسوسة واقعية وتعين اتجاهها ولكنها لا تخرج في الاساس عن الميدان الفردي  
الضيق بحكم « عدم الافتراق » الروحي بين الصديقين ■ فالصديق هو أول من  
يقع عليه نظر الروماتيكى المنبهر المتفائل وأول من يقترن به قلبه ■

مدخل النظرة المنبهرة - المتفائلة كل شيء في نطاق المجال الفردي  
وتوسعه مثل البر و « مياها الرقاقة » وشجرة اليزفون واغصانها المترامية  
والمرأة البسيطة المحاطة بالاطفال • وتشير حكاية الفلاح الشاب الذي احب  
ارملة واصبح يشتغل عاملا عندها دهشة البطل أيضا ■

يوسع مصير هذا الشاب في خطة الرواية الفكرية والبنائية ، اطر السرد  
ويوضح في الوقت ذاته مصير فيتر • اذ يأتي الحديث مع هذا الفلاح الشاب  
قبل التعارف مع شرلوت مباشرة • ومنذ اللقاء الاول تجد البطلة نفسها في  
ذلك الجو من الانبهار والتفاؤل الذي يفتح المجال رحبا امام الروح ■



ان « الآم فيتر » رواية حب . وكان نابليون بوناپرت احده القراء  
المفتنين بها وقد عدل كاتبها عندما التقى به شخصيا لادخاله العوامل الاجتماعية  
في الرواية مما عقد الاوضاع فيها وخفف من لون المشابكات الغرامية القوي .  
بالرغم من هذا فان الموضوع الاجتماعي لا يلصق هامشيا بالرواية وانما يكون  
جوهرها مجسدا في المحور الغرامي . ولنا كامل الحق ان نعتبر « فيتر »  
رواية يجمع محورها بين حدثين مستقلين ينطوي كل منهما على حوادث متعددة .  
وتنمو فكرة الرواية في الوقت الذي ينمو محور القصة الرئيس « وترسخ »  
باحتمائها على عدد من الشخصيات المستقلة فهذه الرواية الذاتية لا تظل حبيسة  
اجواء « الانا » المغلقة . ومن هنا تتأني اهميتها التاريخية فقد استطاعت الجمع  
بين الفكرة الفلسفية والمظاهر الحياتية المتنوعة في كلية شعرية واحدة .

ان الثبات الحياتي الذي تنطوي عليه رواية غوته الاولى تعني ، اضافة  
الى ذلك ، اقرار الروح الفردية الجديدة للفرد القوي الجريء الطليق المشاعر  
والافكار . هل يعتبر فيتر أحد النتاجات العبقريّة الجبارة لهذه الفترة ؟  
أجل . فقد استطاعت الرواية ان تجعل تلك السمات التي تجلت بأشكال  
حماسية تعممية في مسرحيات ماكسيمليان كسينغر وشيللر وغوته نفسه عميقة  
ومحسوسة الى اقصى الحدود . فالفهم الجديد للحياة يقابله التأدب البارد التافه  
للعالم الارستقراطي ومنطق العالم البورجوازي وكل انواع المضايقات والعادات  
ويرتبط اسلوب الرواية الطليق واستاتيک الابداع ذاته ارتباطا عضويا  
« بتحطيم الاستاتيک » و « تحطيم الاخلاقيات التقليدية » التي تنطوي عليها  
فكرة الرواية . في الحقيقة ان الاعلان عن الاستاتيک الجديد والاخلاق الجديدة  
يتم في ضجة كبيرة . ولكن الاستاتيک والاخلاق الجديدة لا تعتمد القوانين  
أو الوصفات وانما العقل والشعور . ويسمى الجمع العضوي بين العقل  
والشعور والتشابك المتبادل بينهما واغناؤها لبعضهما البعض ، الفكرة الرئيسة  
التي تسود الرواية . ويكتسي تأمل فيتر الفلسفي لونا عاطفيا وفكريا أيضا

أي ان حبه لشرلوت حافل بالافكار التحليلية المثالية . تشكل هذه الوحدة العضوية بالذات الغنى الروحي لبطل غوته ويقابل عالمه الداخلي بؤس الصالونات الارستقراطية الفكري كما يقابله البرت الضيق الافق .

ربما تبدو المماحكات التافهة بين رؤساء السلك الدبلوماسي والفضيحة الصغيرة التي احدثها طرد فيرتر بأدب ، من الصالون باعتباره من الرعاع الذين اقحموا انفسهم في مجال غيرهم ، ليست بذات شأن ولكن هذه الحوادث تحدد معنى الرواية الاجتماعي والسياسي برمته ، اذ ينتصب امامنا فتى بورجوازي حر طليق يضيق ذرعا بروتين التقاليد الاقطاعية الراكدة . وتقدم لنا هذه الحوادث في الوقت ذاته المسوغات السيكولوجية اللاحقة التي تضطر فيرتر للتركيز على حب شرلوت بصورة مرضية فقد بات هذا الحب يشكل المضمون الوحيد لحياته حاليا .

ينطوي الدافع الغرامي على معنيين ، تتكشف من خلاله كليا القوة الجموحة العميقة للعواطف المشبوبة التي يتسم بها « عبقرى متوهج » . هذا من جهة ومن جهة أخرى فان في هذا الحب - الحزين في الحالة الراهنة - ملاذا أخيرا لأمرىء فشل فشلا ذريعا في مجال نشاطه الحكومي والاجتماعي . تحمل الفجيعة الغرامية في ثناياها دراما فردية ليست بذات طابع عرضي بتاتا ، لان الاخفاق في الحب يضيق ويحدد امكانات الفرد الذي يتصف بالتطور والرجابة والنمو .

ما هو مدلول العوامل الكامنة في شخصية فيرتر التي افضت به في نهاية المطاف الى الانتحار ؟ لا يشير غوته اليها بصورة مباشرة ، كما يمكن ان يفعل فولتير في مثل هذه الحالة ، بل يقدم جملة من التعليلات . يبرر فيرتر عقليا ودينيا - في الوقت ذاته - الانتحار باعتباره عملا تحرريا اساسه العودة الطوعية الى الرب . الانتحار تعبير عن طبيعة فيرتر القوية التي لاتستطيع التهادن مع العقبات التي لا تقهر . وهو ضعف امرىء حالم لا يجد مكانا له في الحياة

ولا يمتلك قوة حياتية وعملية تتخطى الصعاب . ولذلك فالسهام الفكرية في الرواية ليست موجهة ضد المجتمع الذي يقهر الفرد حسب ، وانما ضد شخصية البطل أيضا لعدم نضجها .

هل يسمي فيرتر متشائما قبيل انتحاره ؟ كلا . وحسبنا ان نتذكر نظرته الى النجوم والدب الاكبر مما اثار اعجاب دوستوفسكي برواية « فيرتر » : « اقتربت من النافذة يا للروعة ! نظرت وتمعنت عبر الغيوم الصاخبة المسرعة بين النجوم البعيدة في السماء الازلية . كلا ، انها ليست بزائفة ! فالابدية تحملك وتحملني في اعماقها فما انا ارى الدب الاكبر ، أحب النجوم الي » .

نعر عند آه بلوك على هذا الاندهاش الفتي في حضرة الطبيعة الملهمة الخالدة منذ الصفحات الاولى حيث يهتف قائلا : « العالم رائع . كما كان دائما ... »

الموت . مصدر سعادة أيضا بالنسبة الى فيرتر ، فمن المبهج أن تموت في سبيل الحبيبة وصورتها لا تبارحك .

انه لمدهش حقا الانتقال من هذه الرواية الاولى التي وضعها عام ١٧٧٤ الى رواية « سنوات دراسة وليم مايستر » التي انتهى من كتابتها في أواسط التسعينات . اثارت الثورة الفرنسية الاولى ، التي اندلعت في هذه الفترة وحددت اصطفااف القوى الطبقية ، تعاطف غوته المتمرد العظيم معها وسخط غوته الوزير الصغير لدوقية فايمار الصغيرة عليها . ظل غوته في اشعاره الغنائية متفائلا متحمسا مبدعا وفي الملحمة مغنيا شعبيا هادئا واضحا وحكيما ، وفي التراجيديا تعايشت عنده الافكار الرومانتيكية الى جانب الشكل الكلاسيكي البارد الدقيق للنماذج القديمة والابطال التجريدين . واخيرا تصدح مسرحياته ورواياته وقصائده بنشيد غنائي وتنمو في « فاوست » شخصية جديدة لمارد قلق اهتزت دعائمه الحياتية .

يبد أن الحقبة تتطلب تحليلا واعيا ، بل دقيقا للسلسلة الاجتماعية - السيكولوجية الحياتية التي انفرط عقدها . أصبح الان مشكلة المشاكل ايجاد مكان لامريء عصري وبورجوازي في الحركة المعقدة للحياة الجديدة . ان غوته المتعدد المواهب بصورة فائقة والذي يفلح في كل شيء ويقدم مجموعة كاملة من النتاجات ، يشرع بالعمل في هذه القضية . ويعتبرها ، بحق ، قضية الرواية .

ما العمل ؟ هل يكتب « فيتر » ثانيا ؟ كلا ! فهو يقدم شيئا مخالفا له مباشرة سواء في طرقه واسلوبه وافكاره ونماذجه ، فتحل الرواية الموضوعية الواقعية محل الرومانتيكية . ونسمع بدل النعمة الغنائية المرتعشة والكلام الايقاعي المهتز صوتا جافا تقريبا يسرد تفاصيل الحوادث كلها بلهجة رصينة . ويظهر التفكير الهاديء الشمولي المتهاون بدل صورة الغضب . وينتصب الى أمامنا امرؤ عادي لا يعدم الموهبة - التي نجعل ضرورتها هنا - غير غبي بتاتا ولكنه لا يستغرق في افكاره ، متحرك ونشط ولكنه يبحث اكثر مما يعمل ويشغل في الواقع .

تتجسد هذه السمات ، بصورة قوية ، في التصميم البنائي للرواية الثانية ، ولنشرع بالتفاصيل المميزة لها . ثمة فاصلة زمنية في « سنوات الدراسة » تحتوي « بضعة اعوام » حيث يسقط منها مباشرة كل ما يكون المضمون الجوهري في « فيتر » ويتم تفسير هذه الطفرة في مستهل الكتاب الثاني على اساس ان الشيء الشيق هو نوايا المرء ونشاطه وليست النتائج المتأتية منه . لا يمكن ان تشوق فجيرة وليم الغرامية احدا بعد ان اصبح وضعه محدد الابداع . فينبغي اختيار حقبة جديدة فعالة وبهيجة من حياته والتركيز عليها . وهكذا يحل نشاط البطل في هذه الرواية محل الآمه .

تعمل بضعة موتيفات مكررة ذات شكل دائري على الاحاطة ببناء الرواية المحوري وتماسكه . تحطم رسالة نوربيرغ سعادة وليم الوداعة وتخلق في

روحه الايمان بخيانة ماريانا وحقارتها . وتوقظ رسالة اخرى مكتوبة بنمس الخط الحقيقة حول حبيبته التي ماتت وتوضحها . ويعكس نص الرسالة النعمة والاحداث التي تسود مطلع الرواية مما ينقل القارئ كليا الى الوضع المتوتر الذي انطلقت منه .

ترتبط بهذا الحدث بضعة موتيفات مصطنعة تتماسك فيما بينها دائريا . فجأة يتبين ان فيلكس ابن ماريانا وويليم وبغته تظهر باربارا من جديد ويتعرف وليم ، اثر بحث طويل لا أمل فيه عن الفارسة الجميلة ، على حبيبته الخفية في شخص ناتاليا .

أخيرا يتخذ الموتيف الغنائي الدقيق للغاية شكلا دائريا ايضا وهو معرض اللوحات الرائع العائد لجده ، الذي زرع في روح الفتى وليم جينية من المفاهيم الاستاتيكية والاشغالات ، لقد ضاع هذا المعرض الى الابد - يتحدث عنه في الحقبة الماضية من الكتاب الاول - وفجأة يظهر في بيت لوتاريو وتختتم الرواية بالعودة ثانية الى طفولته بعد الالتقاء ثانية بالعجائب : وهي اللوحات التي عرفها في طفولته .

يرتبط هذا التوازن في تصميم الرواية بالخطة العقلانية النظامية الفكرية لها . ولا يعني هذا . على أية حال ، استكمالها النهائي بل على النقيض من ذلك . اذ ترتبط العودة الى نقطة الانطلاق بفكرة عدم القناعة في بحثه المتواصل . وبتعبير أبسط هذا موتيف خالص من المراكب المحطمة .

ثمة تضاد كامل بين خطة التصميم العامة لهذه الرواية ورواية « فيتر » . لم نشعر في « فيتر » ومنذ الفصول الاولى ، بالعقدة الفعالة المحورية فقد استحوذت ديناميكية الحياة العاطفية على القارئ وجذبتة ويمسي من الصعب عليه الانقطاع عن الرواية صفحة بعد أخرى . اما في الرواية الثانية فتتجلى منذ السطور الاولى ديناميكية الاحداث باوضاعها الخفية المعقدة وادوارها المزدوجة وتتخلل الرواية برمتها حرائق مفاجئة وهجوم قطاع الطرق ومغامرات سيئة

التشرد • وثثة مغالطات ميلودرامية ، حيث يتبين ان خطيبة لوتاريو - في عشية عرسها تقريبا - ابنة عشيقته • ومن ثم يظهر انها ليست بابنتها عندما يتطلب تطوير الحكمة اللاحق هذا والخ • اضافة الى ذلك بصاب قاريء الرواية بالضرر • وتغدو الاحداث التي يقوم عليها تصميم الرواية المعقد والتي تشكل بيسر وغفوية جزءا متماسكا في الرواية الاولى ، تراكما من القصص المركبة او تتحول الى استطرادات واسعة في الرواية الثانية وتبنى الرواية برمتها على اساس احتواء مجال رحب من العلاقات الانسانية وتحكي الوحدة البسيطة للرواية الذاتية في حين لم يتم الوصول الى الوحدة المعقدة للرواية الموضوعية •

تشغل قضية التصميم الروائي غوته ابان الكتابة بحيث تجذب هذه القضية بالذات اتباعه وليم اثناء اعداده لتمثيل « هاملت » على المسرح •• لا يرى مخرج « هاملت » في موتيفاتها الاضافية سوى اعمدة لا يمكن التخلص منها الا بهدم البناية كلها • وحينئذ تقابل تراجيديا شكسبير هذه الرواية • اذ تصلح بعض الاوضاع الجانبية واحداث الخطة الرئيسة فيها لكي تكون رواية • ولذلك يصبح طبيعيا تماما ان يتوصل ابطال غوته المترددون في أحد الفصول التالية « الفصل السابع من الكتاب الخامس » - قضية الرواية • ويتساءل في البداية اصحاب المسرح المتجول بسذاجة حول ايها افضل • المسرحية أم الرواية • وينطلق الجواب الاول من روحية كلاسيكية : « من الممكن ان يكونا كلاهما ساميين ، شرط الالتزام بالاطر المحددة لهما » • ومن ثم ينوه بصورة مجردة تماما الى التضاد بين الرواية والمسرحية المبني عليه مفهوم تلك الرواية ذاتها التي جرت فيها هذه المناقشة •

تسود النزعة العقلانية والاحداث الرواية ، بينما تطفئ الشخصيات والأفعال على المسرحية • تتطور الاحداث في الرواية ببطء لان افكار ونوايا البطل الرئيس يجب ان تعيق ، بشكل أو باخر ، التطور الكلي واقترب الحل النهائي • فالبطل الروائي شخصية لا تتسم بالنشاط ، وانما بالمعاناة • وعلى

النقيض من ذلك البطل المسرحي الذي تتطلب منه الاقدام والعمل . ويعتبر ويليم أن غرانديسون وكلايسا وبامبلا ، وقس ويكسفيلد شخصيات تعيق الحركة النشيطة . وبالرغم من ذلك فان الاحداث تتشكل وفقا للنزعة العقلانية التي تتميز بها الشخصيات الرئيسة .

ويحدث العكس في المسرحية اذ لا تسير الاحداث وفق نزعة البطل بل على الضد منها . ويتغلب اثناء حركته المطردة الى الامام على العقبات التي يصادفها في طريقه . ويندهش ويليم ومحدثوه لان « هاملت » تبدو اقرب الى الرواية انطلاقا من تعريفهم للرواية والمسرحية . اذ تطفئ النزعة العقلانية على الشخصية ولا يعمل البطل على دفع الحركة الى الامام وانما يعمل على ابطائها بواسطة تحليلاته . فما هو المدلول الذي ينطوي عليه هذا البطل المعرقل ؟ وما معنى التضاد بين النزعة العقلانية وطبيعة الافكار ونوايا البطل ؟ وماذا يعني أن بطل الرواية يعاني ويتعرض للتأثر وليس هو بالشخصية الفاعلة ؟ وكيف يجري تطبيق نظرية الرواية هذه في « سنوات دراسة ويليم مايستر » .

تحتل شخصية الفرد وتطورها المكان الرئيس في الرواية والمسرحية على حد سواء . ولكن « الاوضاع » في الاولى متنوعة والواقع اغنى بما لا يقارن مما هو عليه في المسرحية . فالرواية تصور الفرد دون اللجوء الى تجزئته الاصطناعية أو عزله أو المبالغة في قواه وانما تصوره محاطا بهذا العالم ومنغمرا به . ويصبح الفرد بهذا المعنى شخصية معانية ومتأثرة . وبالرغم من هذا فتاريخ البطل يتكون من التأثير المتبادل الفعال بين « الانا » « والا انا » . وهكذا يعمل البطل الذي يتكيف مع الظروف الحياتية المحيطة به على تطويعها له أكثر مما يقوم بمهاجمتها كما هو الحال بالنسبة لبطل المسرحية .

ترك الرواية حيزا واسعا للاحداث ولكن الصدف المكونة للاحداث والتي تساهم بها الشخصية تخضع للاجواء التي تكتنف نزعتها العقلانية .

ينبع أخيرا تاريخ البطل من طبيعة افكاره ، وتحدد شخصية البطل مصيره . يستخدم غوته مفهوم المصير بمعنى آخر « فهو كل ما يدفع المرء دون ارادته - وبتأثير نشاطه والمقاومة التي يلقاها - الى كارثة غير مرئية » والمصير هو من نصيب المسرحية « وهكذا يصبح ابطال المسرحية الفاعلين ضحية حتمية للقدر الجبار المتسامي . ونجد العكس في بطل الرواية المتعرض للمؤثرات فهو يمثل الظروف الجمالية الطبيعية ويصبح تدريجيا سيدها الحقيقي » وعندما يقابل غوته النزعة العقلانية وطبيعة الفرد فانما يقابل بين شيء متكامل دقيق للغاية ومحدد وشيء قلق وغير مستقر . اضافة الى هذا فالنزعة العقلانية سمة ذهنية اكثر منها ارادية تتلاءم مع الظروف وتمثلها ويجري العكس أيضا فالظروف تتشعب بها وتمثلها . ويفهم غوته الطبيعة الفردية على النقيض من هذا ، فهي شيء مغلق قائم بحد ذاته . ولهذا السبب يعيق بطل الرواية تطوير الحركة فهو لا يهاجم الحياة وانما يتمثلها ويودا ويكون « بذاته » طريقه في الحياة . ولا تكفي الخطوط السيكولوجية البارزة والعامية لتوضيح جزئيات هذه العملية فمن الضروري القيام بتحليل متواصل وعملية امتصاص ونمو دائمين . ولا يضع غوته هذه المهمة على عاتق الكاتب بقدر ما يضعها على البطل الذي يقوم بالمناقشة والتفكير .

تتفق نظرية غوته عن الرواية مع ممارسته العملية تماما « فالظروف تستحوذ دائما على ويليم » وتتجلى نزعته في كل حادثة من الحوادث وتكون اجاؤه النفسية وتتطور حياته تطورا طبيعيا .

سنتوقف بشيء من التفصيل عند احدى الحوادث الاخيرة ذات الطابع الاجمالي . يعاني ويليم من أزمة نفسية كاملة وتصيبه الحيرة عندما ينجر الى الوسط الماسوني المثقف الذي يتكون من القس ولوتاريو ويارنو وغيرهم . ويوجه السؤال الى يارنو باعتباره صديقا وقائدا قائلا : « ما هو الجانب الذي تتجلى به موهبتي ، وماذا ابتغني وماذا علي ان افعل ، انه لا اعرف شيئا بتاتا



عن كل هذا » ويأتي جواب يارنو مبررا للجوهر الطريقة التي اختطتها الرواية: « ان من تنتظره مجالات رحبة يعي فيها بعد ذاته والعالم . فقليلون جدا من يمتلكون الادراك وامكانية النشاط في الوقت نفسه . فالادراك يوسع ولكنه يشل العمل ، اما النشاط فينعش ولكنه يحدد الادراك » .

ينبغي علينا ان نميز في هذه المقولة الجوهرية العفوية جانين متباينين تماما . فمن جهة يرتبط هذا التقسيم للادراك بحياة روحية متوترة عموما يصبح التوقف الحياتي المعروف في ظلها ليس مبررا حسب ، بل ومثمرا للغاية . وعلى كل حال يسمي طبيعيا ان يستغرق عمل العالم الدؤوب في كتابة صفحة واحدة وقتا يستطيع خلاله قاطع الاخشاب قطع عدة امتار مكعبة من الخشب . اننا ننظر ، انطلاقا من وجهة النظر هذه بالذات ، الى هاملت الذي تستحضر شخصيته دائما على صفحات « ويليم مايستر » بشكل جديد . يواصل هاملت مسيرته الفلسفية حتى النهاية لبلوغ التفوق الفلسفي - الفعّال على العالم البالي ، ويستخدم جميع ادوات الفن المسرحي : الشعر والسياسة والانتصنع السائد في البلاط والحب . وتتعرى عندئذ في وعيه بصورة اعظم واوسع حضارة المملكة الدانيماركية واخيرا يوجه ضربة حاسمة بالسيف . فأمامه مهمة جسيمة « وهي ان يجبر بيده هذا القرن المحطم » انه محاط بالبغضاء من جميع الجهات ولذلك يموت اخيرا ، ولا يمتلك القوة الكافية في هذا الصراع . فما بال هذا المتفلسف ، هل هو ضعيف أو معدوم الارادة ؟ ام عاجز مهلهل الشخصية ؟ على العكس تماما فهو فارس العصر الجديد الذي يخترق الثغور القديمة القوية .

ظهر ، في الحقبة التي عاش فيها غوته ، فهم آخر لهاملت مغاير تماما لما سبق ذكره ، تلققه الكثيرون بحرارة في القرن التاسع عشر ونال الاعتراف العام لروح من الزمن .

ينطوي هذا الفهم لهامت على الجانب الاخر من الفكرة التي طرح بها يارنو والقائلة : الفكرة تشمل الارادة . اصحيح هذا كقانون سيكولوجي عام ؟ كلا ، غير صحيح . فنحن ندرك ان الفكرة المتطلعة الى الامام لا تفتح مجالا رحبا للنشاط حسب ولكنها تجذب المفكر الى ميدان النشاط الذي اكتشفه . وهذا ينطبق على العباقرة وعلى العاملين الاعتياديين .

لماذا حازت هذه الفكرة المغلوطة ذات الشكل التجريدي على مثل هذه الجماهيرية الكبيرة في نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر ؟ لان دووي الثورة الفرنسية الذي لعل منذ فترة قصيرة اعتبر مظهرا متطرفا للفكرة التي تحولت الى فعل .

ان البورجوازية الرضيّة التي تكدست الثروة في يديها ، والنبلاء طبعا ، ارتعبوا من التعميق اللاحق للاحداث الثورية ومن انتشارها في تلك البلدان التي مستها بصورة غير مباشرة . واصبح التحديد المصطنع للمجالات الفكرية والعملية موضة شائعة للغاية . فمن جهة نجد العالم التحليلي والفلسفة السامية والفن الخالص والاحلام الفكرية الصرفة والجرأة والانفعالات ومن جهة أخرى النشاط العملي في معناه الضيق : الصناعة ، التجارة ، الادارة أي كل « ما ينشئ ويحدد أيضا » . وقد توغل هذا الانشطار عميقا في الطبيعة الانسانية لانه يلائم عموما الايديولوجية الطبقيّة لكلتا الطبقتين السائدتين ؛ فقد ترسخ حق الخمول لاولئك الحالمين ولاصحاب الفكر الحر وقدم التبريرات لضيق افق التجار ورجال الاعمال ومحدوديتهم وأضحى انقطاع الصلة بين الفلسفة والنشاط فجيسة جسيمة للبشرية الجديدة .

نشهد في الحقيقة ميلا ظاهرا لتجاوز النشاط في الانظمة الفكرية عند مطلع القرن التاسع عشر . ولكن كلما تعاظم التوتر الكبير الذي تتطلبه تجارب التجاوز هذه ، ازداد عمق الهاوية المتكشفة وسعتها . نلاحظ في نظام هيغل المنطوي على دياكتيكية العقل ودياكتيكية الوجود واللاوجود سعيه

قويا لتوحيد الفكر والعالم ولكنه غير موفق . يشير هاينريش هاينه بدقته الرائعة الى الاتجاه المعاكس بالكلمات التالية : « تريد الفكرة التحول الى فعل ، والكلمة الى مادة » . ويرى هاينه ، مع ذلك ، ان ماهية هذه الفترة تنحصر في تكوين صنفين من الناس على طرفي نقيض من بعضهما الاخر . ويوجه كلامه الداعي للاستكانة والذي تشوبه السخرية الى « رجال الاعمال الفخورين » قائلا : « لستم سوى حمايلن جهلاء بين أناس مفكرين » ليست هذه الكلمات موجهة في الواقع اليهم بقدر ما هي موجهة الى المفهوم الكاتني - الهيغلي الذي تجسده كلمات هاينه .

الانسان المفكر هو بطل رواية غوته الثانية . انه مفكر ولذلك يعمق حركة الرواية ولكونه مفكرا فهو متردد ايضا لا يؤمن بشيء وبالتالي فهو يتحدث دائما ويجادل وهذا ما يعنيه في حلول « شكل الافكار » محل الشخصية . يجمع غوته في وحدة شاملة على امتداد هذه الرواية ، وفي تكملتها التي ظهرت بعد ثلاثة وثلاثين عاما ، ما لا يمكن الجمع بينه في عصره : ينبغي أن يصبح رجل الفكر ، رجل عمل ويشغل مكانه في الحياة وفي صنعته . لا يحدث شيء من هذا القبيل على مدى الكتب الثمانية من « سنوات الدراسة » وفي النهاية وبعد « سنوات التجوال » الطويلة . يصبح فجأة هذا الشاب التاجر والممثل والمخرج والشاعر والفيلسوف والجوال طبيا جراحيا . هكذا يتم تحول « شكل الافكار » .

تتحسس على طول هذه الرواية اثار التعبير العقلاني القوي المصقول طورا والمضطرب طورا اخر والذي يتخذ شكلا استاتيكا حينا واخلاقيا حينا آخر .

ان اقوال واحاديث « وليم » ولوتاريو ويارنو والقس والماركيز وجميع الشخصيات « الفكرية » في الرواية مبني بناء عقلانيا تماما . فكم هي طبيعية وحياتية وتلقائية احاديث وثرثرات باربار وفيلينا ومينونا بالمقارنة مع

احاديثهم فما يكاد يحتضن ويليم حبيته ويجلس معها حتى يشرع في القاء محاضرة عليها تغفو لدى سماعها « وهذا يحمل في ثناياه حقيقة حياتية اكثر من جميع الاحاديث » . يتعرض رقص مينونا وويليم الى تحليل دقيق بحيث تضيف كل حركة من حركاتها خاصة ملموسة الى شخصيتها « لا يستطيع ويليم ان يكتم غيظه عندما يوجه الممثلون الذين سرقهم اللصوص اللوم اليه . ولكنه يثبت وفقا لقوانين المنطق الارستقراطية ، ان الحق معه وتسبح له فرصة مؤاتية لالقاء مواظ تعليمية عامة . ويخرج من هذه المماحكة الحياتية - في الجوهر - بهذه العبارة « ان مشاعري غاية في النقاء » . ويتفق هذا تماما مع التفكير العقلاني الذي يتسم به ويليم : « يرغب ويليم ان يطور كل ما هو ضروري في اطار المفاهيم التي يحملها بحيث يشمل الفن في جميع علاقاته المتبادلة . لقد أراد اثبات القواعد التي يعبر عنها بوضوح ، وقرار كل ما هو صادق ورائع وجيد « أي كل ما يستحق التبنّي » « الكتاب الرابع »  
نهاية الفصل الثامن عشر » .

تكوّن الروح العقلانية المناخ الفكري للرواية . وكلّما تعاظمت هذه الشخصية او تلك من الناحية الروحية ازدادت نظريتها حصانة وغنى . ولنتذكر الافتتان الذي عرضت فيه ناتاليا نظرية خالها الحكيم فقد قرر وضع مكان عميق خاص في البيت الذي يزمع بناءه لكي تتوارى فيه الجوقة عن الانظار . يقول : « ينبغي ألا يكون مرئيا من يغني لي » . تتلاشى الانطباعات التي تخلقها الاصوات بفضل الاثر الذي تتركه في المشاهد . اما قائد الاوركسترا فيختفي بصورة متقنة في مكان ما . كل شيء غير منظور ومع ذلك فمن العقلانية ايضا اغماض العينين اثناء سماع الموسيقى . ولعلمهم يطفئون الانوار في هذه الحالة . ومهما يكن فان كل خطوة من خطوات الخال لها دوافعها واثباتاتها النظرية في العبارات المستديرة المدورة الهادئة الموزونة الرنانة التي تصدر عن ابنة الاخت .

هنا يحل « شكل الافكار » محل الشخصية .

عندما يوجه ويليم السؤال الى ناتاليا عن القس الذي اسهم اسهاما فعالا في نفيير مصيره ، تلخص ناتاليا - كما يجري في امتحان الترية - بالتفصيل النظام النظري والعملي الذي اختطه القس أي « شكل الافكار » ( الكتاب الثامن ، الفصل الرابع ) • اما شخصية القس فتبقى في الظل • ويرتبط بها شكل الحديث المنطقي البحث الذي تتسم به « سنوات الدراسة » بصورة فائقة • ويتحدد الحديث بالمفردات والبناء النحوي المجرى والمفصل والضخامة الايقاعية والفترات المعقدة ذات الرصاة الهادئة • ان هذا صنف خاص من المواقف الضرورية العامة ازاء مثل هذه الكلمات : مثل « كل شيء » دائما ، لا شيء أو لهذا • لذلك ، لان ، حول الخ • ويعتبر فعل « يجب » اللحن الرئيس بالنسبة لهذه المعايير والتعيمات • « لا تكون المتعة عابرة مهما يكن لونها ، لان الانطباع الذي تتركه ثابت وان ما تم عمله بجهد ومثابرة ينقل للمشاهد قوة خفية معينة لا يمكننا معرفة عمق فعاليتها ومداه » • ( الكتاب الخامس ، بداية الفصل العاشر ) • هكذا يتكلم ويليم وهكذا يتكلم الماركيز الشخصية الجديدة في القسم الختامي فما يكاد يدخل الغرفة حتى يجد نفسه في مجتمع لا يعرفه ويشعر مباشرة في القاء محاضرة عن الاستاتيكا • ولذلك تتضمن الرواية مواعظ اخلاقية عامة تكون مبتذلة احيانا وتتصف بالحداقة والقوة غالبا •

تعتبر العقلانية في رواية غوته درجة في سلم الانتقال من الرومانتيكية الى الواقعية • وترتبط بها الطريقة الخاصة في التصوير العقلاني الموضوعي للاشياء • ويصل هذا التصوير للمعانة الروحية درجة النظام المادي • وهكذا يشعر ويليم بعد الحديث البغيض مع فيرتر الذي يتدخل في عالمه الوجداني وفي علاقته مع ماريانا ، انه اشبه بطبيب اسنان لا يمتلك الخبرة وقد صدع المريض عبثا وخلخل سنه الثابت بقوة وآله ولم يستطع خلمه • وتمر عندئذ صورة الحبيبة من خلال حشد معقد غريب من الانطباعات الكريهة • ويتبين

ان ويليم يخاطب نفسه دائما « بضير الغائب » مما يساعد على تحديد مراحل التطور الفكري التي مر بها . ولنتوقف عند احد الاماكن المشهودة : « يحدث أحيانا ان الرسالة المكتوبة والمختومة في ظروف معينة ترجع اليها ثانية لان الصديق الذي ارسلت اليه غير موجود وبعد مضي ربح من الزمن نفتحها مجددا ويتمكننا شعور غريب كما لو كنا نقض ختم انفسنا ونختلي « بالانا » المتغيرة باعتبارها شخصا ثالثا . وما كاد يفتح صديقنا الرزمة الاولى حتى استحوذ عليه مثل هذا الشعور » ( الكتاب الثاني ، الفصل الثاني ) ألسنا محقين عندما نعتبر غوته يتوغل أحيانا بعيدا في مجالات الدقائق السيكلوجية على غرار مارسيل بروس ؟

تجلى السمات الواقعية الجديدة التي تتميز بها الرواية تماما في تصويرها الحياة العملية والتجارية والاقتصادية اذ تضم ثلاثة أجيال من عائلة مايستر . يجمع الجد بين الحياة العملية والبيتية والعائلية ممزوجة بذوق فني كبير ويemi رسالته الثقافية فيعمل معرضا كبيرا رائعا للوحات وقيم مسرح دمي بيتي . وهو يعني ، باعتباره من رواد البورجوازية ، اثبات سيادته لا عن طريق المال والتجارة حسب ، بل بواسطة الفن أيضا . انه يتوقد نشاطا وهو قوي الارادة ازاء الحياة في مختلف اشكالها ومظاهرها . ويعتبر البيت وبيته بالذات - شأنه في ذلك شأن أي بورجوازي - المصدر الثقافي الحقيقي والاساسي . وهذا البيت عبارة عن كأس مترعة لا بمعنى الرخاء المادي فقط وانما بالمعنى الفكري ايضا . اما أبو ويليم فهو على النقيض منه ، تاجر ذو نزعة عملية ضيقة يعيش في مرحلة المنافسة الشديدة والحاجة الملهبة لتكديس الاموال وتشغيلها في الاعمال الاستثمارية لان زيادة مقدارها مائة الف تالير تقرر مصير احد المشاريع التجارية - الصناعية الكبيرة وتحدد صعوده وتقيه من الانهيار السريع الذي لا يمكن اصلاحه . ان تاجر هذه الفترة لا تهمة اللوحات ويبيع الكنز الموجود في بيته برمته ويفتني نتيجة ذلك وينجح في مضارباته .

ينتمي ويليم الى الجيل الثالث ويتأثر في طفولته تأثرا عميقا بالمناسخ الثقافية الرحب الذي خلقه جده . ويصبح فقدان اللوحات الفنية التي عايشها وتثقف عليها ، جرحا كبيرا في نفسه . ومن الطبيعي ان يجري الانقصام في داخله ، فعالم الفن يناقض العالم العملي التجاري ويقرر اختيار العالم الاول . وينفصل عن طبقته ويغدو جوالا يبحث عن طريق معين له في الحياة . لقد افتقد الكمال الاخلاقي العظيم والهارموني الذي يتميز به الجد ولم ترضه الممارسة العملية الواعية التي يتسم بها أبوه . وهكذا يوضح تاريخ الاسرة في رواية غوته تاريخ الفرد ويغدو تعاقب النماذج في اطار الاسرة رمزا لتطور الطبقة في حقبة زمنية معينة . اليس حقيقة ان غوته يتخطى احيانا الحاضر ويسير الى الامام ويسبق توماس مان في خلق نماذج من امثال «بودينبروك» .

يشعر غوته في استعراض تلك القصور والضياع ومالكيتها ويواصل عمله هذا في « سنوات التجوال » حيث يقدم لوحات شبيهة بالرواية الروسية « الارواح الميتة » ولكن ياله من تباين عجيب ، فالاديب الروسي لا يقي حجرا على حجر من العالم الاقطاعي المحلي ، ولا يحسب حسابا للملاكين الارستقراطيين بينما نجد النقيض عند غوته ، فليس عنده سوى الملاكين الارستقراطيين وعالم مثالي خالص .

ان شخصيتي لوتاريو وتيريزا شقيقتان للغاية . في بناء رواية غوته وتطورها. عموما . وينطويان في الحقيقة على المفهوم الفكري المجرد الذي يتميز به فولتير ولكنهما خاليتان من روح السخرية الفولتيرية وتصطبغان بصبغة عاطفية . فتيريزا مديرة منزل حكيمة وربة بيت وخيرة في بناء المساكن وفي شؤونها الاقتصادية الخاصة انها مثال المرأة عموما والزوجة خصوصا . وتشغل تيريزا ولوتاريو دائما ومنذ لقاءهما الاول ، بمناقشة القضايا الاقتصادية والمالية ولا سيما المتعلقة منها باقتصاد المنطقة المحلية . واعرب لوتاريو عن رأيه بمهمة المرأة اثناء النقاشات التي جرت عند تعارفه معها لأول

مرة وكانت احكامه مجردة جدا ولكن تيريزا توردت وجنتاها لانها رأت في احكامه تلك الصفات التي تنفرد بها عمليا وكذلك « شكل افكارها » .  
يرى لوتاريو ان ادارة الشؤون البيتية لا يسمو عليها شيء ( الكتاب السابع ، الفصل السادس ) . لقد كان حديثه عبارة عن نشيد منطقي مقتضب ولكنه ملهم حيث يجمع بين الاشارة الى المطبخ وغرفة المؤونة من جهة وفكرة الهارموني العائلية العليا ، اما « اقامة النظام الازلي » فيكون الايقاع الحياتي المقدس .

تحمل علاقة لوتاريو وتيريز ، المتعة ، وفقا لهذا الاتفاق في طبيعة الافكار ، صفة منطقية مجردة . وتكفل « السعادة » الكاملة المتروية المقدرة مسبقا .

بيد ان النظام والهارموني التي ينفرد بها الافراد المثلليون لا تتفق مع انعدام النظام أو الفوضى التي تعم العالم . اذ تتعرض سعادة تيريزا ، المخطط لها تخطيطا رائعا ، للتحطم مرتين . لقد ورثت عن ابيها الاحسان والشغف الاقتصادي ولكنها لم تستطع التخلص يسر من ميراث امها التافهة الفاجرة .  
عانى لوتاريو في الماضي من هذه الانفعالات المتمردة . ويظهر امامنا في الرواية كإنسان ثابت الشخصية استطاع بلوغ التوازن التام في النشاط والعقيدة والعقل والشعور . ويفسر ضلاله وبحته الماضيين بفقدان التوازن الذي حققه الآن - في حياته المنصرمة .

يرفض كل من لوتاريو ويارنو . في قوالب منطقية دقيقة للغاية ، أولية العقل . ولكن مفاهيم النشاط العملي والتوازن والنظام وحتى الخوف من الافكار التي تجرهم الى مكان ما تحدد شخصية هذه المجموعة من الابطال . « وضمنهم القس والماركيز وتيريزا وحتى ناتاليا » باعتبارهم عقلانيين بصورة فائقة .



ومع ذلك تحتل الرومانتيكية مكانا كبيرا في هذه الرواية رغم انها لا تلتقي مع خطها العقلاني وانما تنبثق من تيار منفرد فيها .

تتجلى صورة المجهولة الرائعة كالومض امام ويليم الجريح الملقى وحيدا في الحقل . ان « صورة جميع الصور » توقف روح ويليم مثل الموتيف الموسيقي المتجدد وتحدد فيه تلك الاشغالات الغامضة وعدم الرضى الداخلي الى أن يتجسد حلمه أخيرا في شخصية ناتاليا المنطقية . يخلق الجمع عند غوته بين النموذج النسوي المبجل والموازنة الحياتية المثالية لا واقعية مزدوجة في الصورة الشعرية .

تعتبر « اعتراف الروح الرائعة » المشهورة من القصص الرائعة التي ادخلت على الرواية . ولكن اذا اطلقنا من وجهة النظر الروائية فان اقحام هذه القصة - التي لا ترتبط محوريا بالرواية وكذلك شأن شخصياتها فليس ثمة ما يجمعها بشخصيات الرواية ولا ترتبط بها حتى فكريا - يدل على أن « سنوات الدراسة » لم تكتمل نهائيا ولا تشكل رواية مترابطة عضويا . تطرح « الاعتراف » قضايا دينية لم يجر التطرق لها في الاجزاء السابقة ولم يعن بها لاحقا . ويخضع عدد من الاحاسيس الرومانتيكية في نفس الفتاة الشابة الى التحليل العقلي لاجل تطوير الافكار الدينية . تعمق هذه القصة العرضية فيما بعد النغمة الروائية العامة وتضع ويليم الذي لا يرضى عما يحيطه حسب . بل وعن نفسه ايضا مهمات جديدة غامضة تعذبه . هذه رابطة مجردة غير مباشرة فقط .

تتسم الشخصيات غير المشحونة بالرموز ، مثل ماريانا اللابالية والتي يخيل للمرء انها طائشة ، بالواقعية فهي تغفو عندما يلقي عليها ويليم محاضرة حول الفن وتظل امينة لشعورها المضيء الاول حتى النهاية . وكذلك مينونا الرقيقة المتيقظة روحيا التي تقطعت حياتها مثل وتر مشدود جدا ورقيق للغاية ، وفيلينا الثرثرة الساخرة المستقلة الشديدة الكآبة وافريليا التي تعاني

من الضيق الروحي الداخلي وباربارا المشاكسة النفعية التي تغيرت فيما بعد سواء في مظهرها أو في كلامها .

يصور عدد من المشاهد أجواء الممثلين أيضا .

اما المناظر الطبيعية فتشغل حيزا قليلا في الرواية ونعثر عليها بصورة خاصة في فضايرة وروعة مقدمة الكتاب السابع ، حيث الربيع والشمس المظلة من بين السحب وقوس قزح الذي يتلألأ بين ضفائر الغيوم ويتفلسف ويليم قائلا : « هذه حقيقة ازلية : ان اروع ملامح الحياة تظهر على خلفية معتمة » .

تحتل اللوحات التي تجسد المظهر الداخلي مكانا جوهريا في الرواية . وتتجلى امامنا باستمرار سواء في ذكريات طفولة ويليم أو في وصف قصر ناتاليا طبيعة المثل الاعلى لتلك الثقافة الواسعة الثرية وموضوعها لحد ما . لا يفتتن غوته بذلك التأثير الحي للنماذج الفنية التي تغذي الروح وتغيرها حسب ، بل بالنظام والتماثل الكلي وعظمة البيت الذي يعتبر رمزا للثقافة الخاصة : « كل شيء موزع بصورة موفقة وكل شيء في مكانه مرتبط داخليا أو متقابل ، وذلك بفضل وحدة النعمة والتنوع ، ان كل شيء يتجلى بالشكل الذي ينبغي ان يظهر فيه » . ويعتبر التفصيل الاتي المروض بلهجة إعجاب عامة نموذجيا جدا : « ثمة اربعة شمعدانات ضخمة من المرمر موضوعة في زاوية القاعة ، واربعة اصغر حجما في الوسط » .

يجسد هذا النمط من الوصف بالذات الايديولوجية الاجتماعية والسياسية للرواية بشكل واضح . اذ ينتقل الكاتب من اصفاء الكمال على الحياة البورجوازية الى خلمه على ذلك النظام الارستقراطي المتجدد قليلا من الناحية الاقتصادية والفكرية ولكنه ما برح يتميز بالمتانة الكبيرة في المانيا في أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر . يحدد هذا كله مصير البطل الذي يدخل العالم الارستقراطي بصفة ممثل متجول اولاً ثم يوطد نفسه في المحيط الجديد المتسم بالجاذبية البالغة بالنسبة له .

تؤلف شخصية ويليم مايستر بين خطة الرواية العقلانية الرومانيسكية الواقعية التجريدية ومحتواها الفكري ومناظرها الطبيعية وصورها الداخلية وجميع الشخصيات . اما المواضيع المتنوعة الضخمة التي تحتويها الرواية فلا تتخذ صبغة ذاتية وانما ترتبط بشخصية ويليم فقط وتتحد معها مما يضفي على هذه الشخصية درجة عالية جدا من الموضوعية . تكمن عظمة « سنوات الدراسة » في خططها المتعددة وابرزها السمات الفردية واحاطتها الواسعة بالشخصية الرئيسة ولكنها تعتبر رواية ذاتية سواء من حيث الشكل او المضمون . ان بحث ويليم الفكري وقلقه واقفالاته وصفاته المتبدلة الديناميكية غير الثابتة هي صفات نموذجية موضوعية يستفيد منها القتي الاوربي الذي يعيش على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في فهم نفسه والواقع وقوة الفن والنفوذ الهائل للثقافة الانسانية . فالرواية تتناول امراء في حقبة معينة من التطور التاريخي يبحث بحثا فلسفيا نشطا عن رسالته في هذه الحياة التي تمثلها بوعيه ويمدها بالثراء في موقفه منها .

يمكننا ان نسمي « سنوات الدراسة » رواية رومانيسكية بالمعنى الهيفلي لهذه الكلمة فمضمونها الرئيس هو « الحياة الداخلية المطلقة » و « الوصول الى الاستقلال والحرية » و « بلوغ الاعماق الروحية التي لا تعرف التوقف في العمل » . هذه رواية تحتل فيها الافكار الفردية والحب والشرف والصدق والواجب منزلة كبيرة . وتولد في هذا المعنى ، رواية راديكالية ضاربة صفعها عن التقاليد الاسبانية في روايات الشطار وعن الرواية الفكرية الفرنسية التجريدية وعن الرواية الانكليزية الحياتية .

ظهرت الى الوجود الرواية الاجتماعية والسيكولوجية ذات الطابع الفلسفي المحسوس . لا يمكننا ان نسميها خلافا « لفيرتر » رواية رومانيسكية بالمعنى العام لهذه الكلمة وخارج المدلول الهيفلي لها . لان الموتيف الغنائي فيها يخضع للخطة الواسعة المحسوسة العقلانية ذات الطابع العملي القوي .

وهي تنطوي على مضمون واقعي كبير • لقد لمسنا عيوب رواية « سنوات الدراسة » ، ولكن بعض هذه النواقص الجوهرية تعتبر ، من وجهة نظر المفهوم التاريخي ، من مناقبها .

الا تعتبر من العيوب الجوهرية مثلا ان هذه الرواية تثير السأم عند جمهور القراء الواسع ■ يؤكد المحور الكبير في « سنوات الدراسة » وفقدان الحبكة الغرامية الموحدة وتجزئة المحور ورسالة السرد وغزارة الوصف والمناقشات والقضايا الاقتصادية والحسابات الاقتصادية والتجارية البحتة جدية واهمية هذا النوع الادبي الجديد المتنوع الذي يضع بصورة حادة التقصي الواقعي للحياة مقابل نوع ادبي آخر مختلف أيضا يدعي اشغال مكان بارز في هذا الشأن ■ تناقض « سنوات الدراسة » ذات النزعة التعليمية « الرواية » الحاملة الفلسفية مثل « لوتسيندا » لفردريش شليغل و « تاريخ السيد ويليم لوفيل ■ لتيك و « هنريش فون اوفتردينغن » لنوفاليس و « هيسبوروس » لجان باول ■

مهّد ظهور رواية « سنوات الدراسة » الطريق امام رواية القرن التاسع عشر وعمل على استبعاد الروايات الهامشية المفتقرة الى الاساس الاجتماعي الواقعي السيكولوجي والتجريبي ■

تشكل « سنوات تجوال ويليم مايستر » عام ١٨١٢ المرحلة الثالثة الضخمة في تطوير الرواية • ان ثرها ذا النزعة المقاتلة يخالف تماما الطبيعة الحاملة لروايات ايشندوف وهوفمان • فأطرها اوسع مما هي عليه في « سنوات الدراسة » وتقوم على المقابلة بين العمل في المصانع والعمل الحرفي وتصوير الطابع الاقتصادي التقدمي للعمل الصناعي مع وصف بؤس الشغيلة الذين لا يحصر عددهم والدمار الذي جلبته المكائن لهم • وقد صورت البارقة الاولى للحركة العمالية في الضوء الباهت للافكار الاشتراكية اليوتوبية ■ حيث « تغلّى » الارستقراطيون عن امتيازاتهم لكي يترأسوا الحركة العمالية

الجديدة المتسمة بالمسألة وليضعوا بداية المجتمع شبه الشيوعي الذي يسوده  
 الوثام . اما الملكية الكبيرة الخاصة فقد اعطيت لها المساندة والتبريرات  
 باعتبارها ضربا من الغيرية . واحتوى النظام التربوي حياة الناشئة من جميع  
 زواياها . وارتبطت التعاليم الدينية الجديدة بهذا النظام ( وهي مزيج من  
 المسيحية والوثنية والفلسفة الطبيعية ومن الصوفية والاخلاق العقلانية ) .  
 وجرى الكشف عن الهارموني الكوني داخل وحدة عالم النجوم والروح  
 الانسانية ( شخصية ماكاريا ومشهد المرصد ) . ينير الحب الروماتيكي الذي  
 يكنه ويليم لناقاليا البعيدة طريقه الحياتي برمته اما العواطف الواقعية انطاغية  
 المتهورة فانها تعبت بالناس كما يعث بالبيادق . نجد هذا في ( القصص الاولى )  
 من الرواية . ويمسي انكار الذات الحافز الاخلاقي الرئيس في الحياة ولدى  
 الافراد ويمسي الانكماش الذاتي ضمانا للسعادة الفردية . واخيرا تغدو  
 الصنعة شكلا ضيقا ومحددا للعمل باعتباره اختصاصا ضروريا لكل فرد  
 ويصبح ويليم الذي يتوصل الى هذا الرأي نتيجة ابحاثه برمته ، طبيبا .  
 هذه هي المجالات الداخلية الاساسية لهذه الرواية الشاملة التي تجمع  
 بين طياتها صفحات من القوة الشعرية الجذابة السامية حقا والابحاث الاخلاقية  
 الارشادية والحكم الضخمة . ولا غرو اذا طلب غوته من ايكerman نفسه عندما  
 نشرت الرواية في ثلاثة اجزاء - وكان احد اجزائها صغيرا جدا - أن يختار  
 من المخطوطة شيئا اضافيا لملء الكتاب .

وعلى الرغم من ذلك ، لم يجر تطبيق النتيجة البراغماتية الرئيسة في هذه  
 الرواية ، لقد سلك غوته الذي دعا بصراحة الى اختيار الاختصاص الضيق  
 والحرفة ذات الاطر المحددة ، كاشتراكي يوتوبي وكان اقل كثيرا في هذا  
 الشأن من سان سيمون وفوريه . وتبين انه باعتباره مؤسس التربية الجديدة

---

(\*) يعني بها الاهتمام بالآخرين ومحبة الغير . المترجمة .

أقل بما لا يقاس من بستانلوتسي وروسو ، ولم ينل اهتمام أحد ما لمناداته.  
بنظام ديني جديد .

لم يمثل النسيج الضخم الذي تنطوي عليه رواية غوته هذه المواضيع جميعها وظهرت كنتوءات ملصقة بها ولا تشكل رواية . وبالرغم من هذا تحتل « سنوات التجوال » مكانا كبيرا جدا في تاريخ الرواية .

خرج غوته في المرحلة الثالثة لخلق الرواية من المجال الفردي وفتح امام الرواية المعاصرة آفاقا اجتماعية وسياسية وفلسفية رحبة وانشأ رواية تحتوي الواقع الراهن تسبق مسلسلات وملاحم بلزاك وتولستوي وزولا وتوماس مان . ان عدم الاكتمال والفجاجة الفنية التي نزلت بالاستاذ العظيم ، كانت درسا له في هذا المضمار . فالرواية تتطلب ، باعتبارها نوعا ادبيا جديدا أو لكونها لونا جذريا جديدا منه ، اتباعها بالغا في قضية البناء والتصميم ، وهي الان تستطيع مبدئيا تناول أي موضوع والتدخل في أية قضية والتجاوب مع خلجات الحياة على اختلافها . ولكن ينبغي عليها ان تتمثل كل شيء وتعبر عنه بطريقتها الخصوصية في ظل نظامها الاسلوبي . اذ يجب أن ينسل ميدانها الفكري الدقيق الى المجال التجريبي الحي .

تختلف « سنوات التجوال » عن « فيتر » و « سنوات الدراسة » باحتوائها على صفحات أكثر سطوعا وامتلاء وحركة . ولكن هذه الصفحات تكون على الاغلب من نصيب القصص الملحقه بالرواية التي لا ترتبط محاورها وابطالها بتاتا وترتبط ارتباطا مصطنعا غريبا بمحور الرواية وشخصياتها . اما الصفحات التي تتخللها الارشادات الاخلاقية فتخلق الكدر عند الشخصيات بحيث ان تفسيرات وليم ابان وصف « المجال التربوي » تنسحب على ثلاث شخصيات لا تختلف فيما بينها تحدد بالارقام او بضمير « هم » ويهيا للمرء انهم يتكلمون ثلاثتهم سوية . ولا يمكن ابتكار شخصيات أكثر تجريدية منهم .

استغرق غوته في كتابة « سنوات التجوال » فترة طويلة امتدت من ١٧٩٦ حتى ١٨٣٠ ، اذ كان يعيد باستمرار كتابة بعض اجزائها .

صدرت رواية « ضيق متبادل » عام ١٨٠٩ وعمل على توسيع احدى قصصها التي كان من المقرر لها ان تكون ضمن « سنوات التجوال » وتتفق فكرتها الرئيسة مع الروايات السابقة ، تقود قوة العاطفة الشخصية الخاضعة لسلطانها في طرقها الخاصة ويصبح « انكار الذات » امرا اخلاقيا ضروريا لتحريرها واعادة كرامتها وكمالها الروحي . ظهرت الى جانب رواية « فيتر » ذات النزعة الفردية الرواية العائلية ذات المجال الواسع في سلسلتها « ويليم مايستر » « ضيق متبادل » التي تتميز بالمواقف السيكلوجية المتأزمة والمشابكات الدرامية الحادة والتوتر والموتيفات الغنائية المهيمنة على مناخها . ولا تحدد الاطر العائلية الرواية فكريا بأي شكل من الاشكال على الرغم من احاطتها بها محوريا . وتقام العلاقات الانسانية المتبادلة بصورة طبيعية جديدة ، ويقابل المنطق المتماشي مع العواطف تقابلا متضادا الاعراف الاخلاقية الواضحة ويتم الكشف عن الرابطة القائمة بين الحياة الانسانية وحياة الطبيعة . ويرى غوته ان التوافق بين الظواهر السيكلوجية وخصائص الطبيعة المادية بديها وغامضا في الوقت ذاته . ان هذه الاتجاهات ذات النزعة الطبيعية لحد معين تتطابق مع السيماء العامة للرواية حيث تكتسب فيها حياة الطبيعة وحياة الانسان الذي يعيش فيها معنى خاصا .

يلعب التعبير عن الاحساس بمكان الحوادث مدى لا نظير له من قبل . ولا تتجلى امامنا الطبيعة الفلسفية . الباهتة في « الهيلويثز الجديدة » أو الأكثر سطوعا منها في « فيتر » أو النزعة الاستاتيكية والرمزية في « ويليم مايستر » و « فاوست » أيضا ، وانما يستأن الفواكه المحسوس والمتزهر والبيت السكني المشبعة كلها بسخونة الجهد الانساني والاحداث الملاحظات الانسانية اليومية . ان الظروف التي تحيط بكل شخصية اعتيادية للغاية ونمطية ايضا وتعمل على تحديد الذات الفردية للبطل وتاريخه .

على الرغم من ان « ضيق متبادل » لم تحظ بالنجاح المنقطع النظير الذي حظت به رواية « فيتر » أو الوزن النوعي الضخم الذي حصلت عليه « مايستر » فانها تمثل مرحلة مهمة في تكوين الرواية الواقعية الاجتماعية - السيكولوجية والفلسفية المحسوسة ، والمحورية - الفاعلية .

ساهم غوته - روائيا مساهمة فعالة للغاية في النقاشات المعاصرة حول نظرية الرواية ومهامها ومستقبلها . وأشار الى الامكانيات الا محدودة التي يتمتع بها هذا النوع الادبي في الفهم المحسوس للذات الانسانية والادراك التاريخي للروابط القائمة بين تطور الفرد وتطور المجتمع والتقصي الفلسفي لمعنى الوجود الانساني .

تضفي الشمولية وحركة المحور ومنطقه الواضح والملحمية الحقيقية الكمال على « فيتر » ولا ينفي الثراء الغنائي لهذه الرواية الصغيرة جوهرها الملحمي وتحدد وحدة الخطة المحورية - الفكرية أهمية « ضيق متبادل » .  
تجلى العظمة الحقيقية لكلتا الروايتين حول « ويليم مايستر » في وحدة الخطة المحورية ولكن التجزئة التي يدخلها الكاتب على تصميم الرواية يؤدي الى نسف قوتها الاستاتيكية . بيد ان هذه التجزئة بالذات تنطوي على ارهاصات الرواية المضادة المعاصرة . وعلى هذا النمط يبني هنريك بول ، ، ، الانطباعي الموهوب ، رواياته في عصرنا أو بكلمة أدق يعثر الميزق المحورية في رواياته .

يرتبط ظهور الفوضى في رواية « سنوات التجوال » بالبحث عن شكل روائي جديد يتسم بالشمولية ، اما الفوضى التصميمية الموجودة عند هنريك بول والعديد من غيره فسببها الانهيار التراجمي للبناء الملحمي وفقدان النظرة الواضحة للحياة .

وبالرغم من هذا فان تحطيم المنطق الملحمي ووحدة الاحداث عند كل من غوته ويول لا تفيد شيئا .



عمل غوته في اصول الرواية الاجتماعية السيكولوجية الفلسفية الواقعية .  
وتعتبر رواياته ، لدرجة كبيرة ، مختبرا عبقريا اكثر مما هي ابداعا متكاملًا .  
متناهيًا .

يمكننا قول الشيء نفسه تقريبا عن مساعي بوشكين العتيدة في خلق  
الرواية الثرية .

#### المصادر

- ١ - ح ، كانت « نقد العقل العلمي » • ليبزك ١٨٣٨ ص ٢٠١
- ٢ - المصدر نفسه
- ٣ - مؤلفات غوته • الناشر البروفسور دكتور • ك هاينمان لايرك - فينا:  
دار النشر معهد بيبلوغرافيش ج ٨ ، ٩ ، ١٠ ١١

# بوشكين ونظرية الرواية

## طريقه بوشكين نحو الرواية النثرية

تنطبق كلمات ييلنسكي القائلة : « يعمل للحاضر ويهيئ للمستقبل »<sup>(١)</sup> على عبقرية بوشكين الابداعية . ويمكننا اثبات فكرة ييلنسكي هذه بكل حقوتها وشموليتها وهي تعني ان ما يعتبر مستقبلا في عصر بوشكين اصبح في ثنايا الماضي .

ان دور بوشكين ( كمهيئ للمستقبل ) جلي ولا سيما في الميدان الذي يبلغ فيه مراميه . وقد احتل مكانة مهمة في أدب القرن التاسع عشر ولا زال يحتفظ بأهميته في مجال تكوين الرواية الاجتماعية - السيكولوجية الواقعية النثرية .

كانت العشرينات والثلاثينات - التي لم يعيش بوشكين حتى نهايتها - فترة ظهور نظرة جديدة واعية للحياة خلقها نمط جديد من العلاقات الاقتصادية والاجتماعية ، ادى في دوره الى تكوين الفن الواقعي الجديد . وأمس الرواية النوع الادبي الاكثر استجابة لمهام الواقعية . ولهذا السبب « حطمت الرواية كل شيء وابتلعت »<sup>(٢)</sup> في عصرنا .

---

١ - ف . غ . بيلينسكي . المؤلفات الكاملة . ج ٧ . موسكو . طبعة اكاديمية العلوم السوفيتية ، ١٩٥٥ ، ص ١٠١ .  
٢ - المصدر نفسه ج ١ . ١٩٥٣ . ص ٢٦١ .

اصبح الميل العارم نحو الرواية ، في اواخر القرن الثامن عشر ، حاجة ملحة ظلت تتعاضد بحيث قام غوته المسرحي والشاعر الغنائي بكتابة رواية وسيرة النسيج دقيقة وشاملة حول ويليم مايستر . وانهى بايرون الشاعر الرومانتيكي الغنائي تناجه في عمل اشبه بالرواية وهي قصائد « دون جوان » ( ١٨١٨ - ١٨٢٤ ) . وسرعان ما انتهى كل من أ. دي فيني و أ. دي موسيه الى كتابة القصص والروايات النثرية التي كانت وكأنها تتعارض مع ميولهم .

تحدد رأي بوشكين بشأن مهمات خلق الرواية عام ١٨٣١ عندما اطلع في الوقت ذاته على تناجين جديدين هما : « كاتدرائية احـدب نوتردام » لهيغو ورواية « الاحمر والاسود » التي لم تجذب وقتئذ الانظار اليها . وكتب بوشكين في اواخر ايار ١٨٣٩ الى ي. م. خريتوفو قائلاً : انه مفتون « بالاحمر والاسود » وهاجم فيها قصص يوجين سو باعتبارها هذياناً خالياً من علائم الاصالة ، وعبر عن رغبته في قراءة رواية هيغو . وكتب لها أيضاً رسالة قصيرة بعد بضعة أيام يضع فيها روايات هيغو وستندال على طرفين متضادين تماماً . ومن المفهوم ان الكلمات التالية كانت تثير اعجاب قراء « الكاتدرائية » « ولكن ، ولكن . . . لم اقرر بعد في قول ما افكر به . . . » (٣) من الواضح ان بوشكين منزعج من هذا الجموح في الخيال ومن الاسراف اللغوي الباهر . وكانت هذه « ولكن ، ولكن » وراء الآراء التي ظهرت فيما بعد حول « حماقة تصورات فيكتور هيغو » « وفيكتور هيغو اللفظ القلق ومسرحياته المسوخة » « واخيلة ف. هيغو العجيبة » وفي حزيران عام ١٨٣١ ابدى بوشكين رغبته في مناقشة هذا الكاتب فقال : « كلا ، ايها

---

٣ - ١ . من بوشكين المؤلفات الكاملة . ج ١٤ . موسكو . طبعة اكااديمية العلوم السوفياتية ، ١٩٤١ . ص ١٦٦-١٧٢ . سنمعد فيما بعد على هذه الطبعة . ( المجلدات من ١ - ١٦ ، عام ١٩٣٧ - ١٩٤٩ . ومنها ايضاً مجلد الفهرست الذي صدر عام ١٩٦٠ ونكتفي بالاشارة الى المجلد والصفحة ) .

«السيد هيفو» (ج ١٢ ، ص ١٣٨ ، ١٤١ ، ١٤٣ ، ١٤٠) = ولذلك تبدو الاسطر  
 الاخيرة في الرسالة الثانية المرسلة الى ي. م خريتوفو مغايرة جدا ، بل مناقضة  
 لقوله الآنف الذكر الذي يعتبر فيه « الاحمر والاسود » رواية جيدة على  
 الرغم من وجود شيء من الروح الخطائية الكاذبة وبعض الملاحظات التي تنم  
 عن ذوق سيئ ) ( ج ١٤ ، ص ١٧٢ ) =

طراً انقلاب كامل على رأيه في هذا الموضوع ، فقد قيم رواية هيفو  
 تقييما سلبيا على الرغم من كل سطوعها ، بينما ثمن تلميذا عاليا رواية ستندال  
 شأنه شأن أي ناقد متحيز للادب الفرنسي .

ينبغي علينا مقارنة هذا التقييم بأحكامه التي أدلى بها قبل سنة خلت في  
 معرض ملاحظاته حول ( ترجمة رواية « أدولف » ل . ب كونستان ) التي  
 نشرت في العدد الاول في « لتراتورنايا غازيتا » عام ١٨٣٠ حيث يولي بوشكين  
 أهمية خاصة للغة رواية كونستان فيقول : « من الشيق حقا النظر الى الطريقة  
 التي ذلل بها يراع الامير فيازيمسكي المجرّب الحي صعوبات اللغة الميتافيزيقية  
 المتناسقة المهذبة المهمة وستكون هذه الترجمة - في جميع الاحوال - خلقا  
 حقيقيا وحدثا مهما في تاريخ آدابنا » ( ج ١١ ، ص ٨٧ ) = تشكل لغة افكار  
 كونستان الدقيقة ذات التحليل الجاف لدرجة ما واسلوبه المغاير لشاتوبريان  
 ولامرتين وللرومانتيكية ، رغم انه يظل في قلب الاطر الرومانتيكية = تيارا  
 للنثر الحقيقي يحتاج اليه الادب الروسي لتعزيز ما ابدعه بوشكين في صراعه  
 مع مارلينسكي وسينكوفسكي وويلتمان ومخلفات كارامزين =

انطوت لغة ستندال على ذلك النمو العام الذي اتسم به النثر الجسور  
 المعارض للرومانتيكية فيما بعد = ومن الطبيعي الا يستطيع هيفو قراءة  
 « الاحمر والاسود » فكل عبارة فيها ستبقى معلقة بحنجرته ولا يمكنه  
 بلعها لانها غير شاعرية وجافة بالنسبة له = ووقف القاريء المفتون ببريق نثر  
 هيفو موقتا لا اياها من تاجات ستندال =

وهكذا تحددت علاقة بوشكين بالرواية المعاصرة له استنادا الى بنائها  
النثري ، واسلوبها ولغتها . وعلى هذا المنوال تماما وابتداء من العشرينات تجلر  
فهم بوشكين لمهمات خلق الاسلوب النثري وطبيعته الحقيقية بصورة اكثر  
تحديدا وقوة .

تضمنت ملاحظات بوشكين اصطلاح « اللغة الميتافيزيقية » لأول مرة  
عام ١٨٢٤ في مقالة « العوامل التي تؤخر سير ادبنا ولغتنا ٠٠٠ » وكذلك في  
المقال الذي نشر عام ١٨٢٥ في « موسكوفسكي تلغراف » ( حول مقدمة السيد  
ليمونت لترجمة حكايات ي . أ . كريلوف ) ( ج ١١ ، ص ٢١ ، ٣٤ ) ويعتبر  
هذا الاصطلاح جوهريا للغاية في فهم بوشكين للنثر . ولكن ماذا يعني عند  
بوشكين ؟ « ٠٠٠ » لم تتضح بعد في اللغة الروسية المصطلحات العلمية  
والسياسية والفلسفية ، فاللغة الميتافيزيقية معدومة عندنا ولم يتم تشذيب  
نثرها لحد الان بحيث نضطر الى استعمال تركيب من بضع كلمات في مراسلاتنا  
العادية لاجل توضيح المفاهيم العادية ٠٠٠ » ( ١١ ، ٢١ ) .

اذن تعني « اللغة الميتافيزيقية » تلك اللغة التي باستطاعتها توضيح  
« المصطلحات العلمية والسياسية والفلسفية » أو اذا استعنا بتعريف ف . ي .  
دال لها فانها تشير الى : « الخضوع ٠٠٠ للعقل فحسب » (٤) . ويعني  
اصطلاح « ميتافيزيقية » عند بوشكين ما تعنيه تقريبا الكلمة الشائعة  
الاستعمال : "intellectual" ومن الاهمية بمكان ان هذا الاصطلاح يكون  
السمة العامة للغة السياسة والعلم والفلسفة والادب الابداعي والمراسلات  
الخاصة والمذكرات . ومن الغريب ان د . ب . ياكوبوفيتش المتضلع بأدب  
بوشكين يفسر بشكل مغلوط هذا الاصطلاح عندما يوبخ عن حق أحد  
المختصين ببوشكين لعدم فهمه معنى هذه الكلمة . ويقول في هذا الصدد :

---

٤ - ف . دال القاموس الموسع . ج ٢ - الطبعة الثانية . موسكو ، ١٨٨١ .  
ص ٣٢٣ .

٥٠٠) يعني بوشكين في حديثه عن « اللغة الروسية الميتافيزيقية » اللغة الفلسفية ولا يعني ابدا لغة « الميتافيزيقية » (٥) . هل تعتبر حقا لغة رواية « أدولف » لغة فلسفية ؟ « يتطلب عصر التنوير مواضيع فكرية مهمة لتغذية العقول التي لا ترضيها الا الالاعيب الساطعة التي يقدمها الخيال والهارموني » ( ١١ ، ٢١ ) .

توصل بوشكين ، قبل معرفته لاعمال ستندال ومستقلا عنه ، الى فكرة وجود شيء عام جوهرى بين نثر الاعمال العلمية ونثر الرواية . فكلاهما « يتطلبان الافكار والافكار التي لا تجدي العبارات اللامعة نفعا بدونها » . وظهرت عبارة مغايرة لها تماما « الشعر قضية اخرى » ( ١١ ، ١٩ ) (٦) .

استعمل بوشكين اصطلاح « النثر » في مفهوم دقيق مضبوط أكثر مما يستخدمه الكثير من نقادنا ، فالنثر عنده بناء طليق من الناحية الايقاعية والصوتية بالنسبة للكلام الادبي ، بينما يخطون عندها دائما بين هذا المعنى ومعنى الملحمة النثرية . ويتناول المقال أو الكتاب المبعون « نثر بوشكين » مضمون قصصه فقط .

ما هو الشيء الجوهرى العام الذي عثر عليه بوشكين في النثر العلمى والفنى ؟ غنى الافكار الذي لا يتجلى في الكشف الواضح عن الموضوع حسب ، وانما في تعبير « الميتافيزيقي » ذاته الحافل والغنى بالتداعي والنبرات والظلال والنداء ، وهذا ما يعرفه القارئ . فالكلام لا يدور هنا حول الاسلوب الخاص بالكاتب وانما حول المتطلبات الرئيسة للتنوير المتمثلة في خلق اسس

---

٥ - د . ياكوبوفيتش . استعراض مقالات وابحاث حول نثر بوشكين من ١٩١٧ حتى ١٩٣٥ « بوشكين ولجنة بوشكين » ، ج ١ ، موسكو - لينينغراد .  
اكاديمية العلوم السوفياتية ، ١٩٣٦ . ص ٣٠٤ .

٦ - يتكلم حول هذا المدلول نفسه في رسالة الى ب ١٠ . فيازيمسكي من ١٣ حزيران ١٨٢٥ ( ٨ ، ١٨٧ ) المتعلق بـ « اللغة الميتافيزيقية » .

الثقافة الروسية القومية . ان البدء بقضية « المراسلات العادية » التي تكون النشر الادبي للفئات المثقفة في المجتمع يقودنا الى النشر العلمي والادبي الحقيقي .  
لم ينكب بوشكين في مسودات مقالاته وملاحظاته التي كتبها في مطلع العشرينات على دراسة خطط واعمال كاتب معين وانما كان منغمرا كلياً في خلق الثقافة الروسية واصبح هذا الشاعر العبقرى على قناعة من ان الشعر ليس السلاح الرئيس الذي يجب الشروع منه في خلق هذه الثقافة .

ان صيغة « الدقة والايجاز » ( ١١ ، ١٩ ) الجريئة التي نادى بها بوشكين ابان النجاح الهائل الذي احرزه كل من هيفو ومارلينسكي كانت مخالفة تماماً لموضة العصر وذوقه . وتجمع هذه الصيغة بين النشر العلمي والفني . وتعتبر رسائل ومقالات وملاحظات بوشكين المظاهرة الاولى التي تجسد فيها هذا الاسلوب : بيد ان بوشكين طلب في النداء الذي وجهه الى مارلينسكي عام ١٨٢٥ شيئاً يبدو لنا وكأنه يناقض مناقضة مباشرة صيغته تلك ، وهو الثرثرة .

تتعلق القضية هنا بالنثر الابداعي ولا سيما الرواية . « فالرواية تتطلب الثرثرة وقول كل شيء بصورة مطلقة » . فمستلزمات الرواية هي العفوية التامة والتلقائية والبساطة : « ان بطلك فلاذيمير يتكلم بلغة المسرحية الالمانية ٠٠٠ » ( ١٣ ، ١٨٠ ) . يخلق هذا المبدأ الاسلوبي حركة السرد العفوية الطليقة تماماً المتحررة من « التخطيط المسبق البارد » البغض الى روح بوشكين ( ١١ ، ٢٠١ ) - لانه يقيد الشاعر بشكل معين ويضعه ضمن اطر محددة . كتب بوشكين الى م. ب. بوغودين في تشرين ثاني ١٨٣٠ قائلاً : « ينبغي منح لغتنا حرية اكبر » ( ١٤ ، ١٢٨ ) .

اذن تكون « لغة الافكار » زائداً « الدقة والايجاز » زائداً « الثرثرة » . الوحدة الثلاثية للصيغة الدياكتيكية التي تعبر بثبات عن نظرية بوشكين في النشر وتجمعها في وحدة كلية . وثمة وحدة شاملة بين هذه النظرية والتطبيق .

ترتبط آراء مهمة أخرى تتعلق بنظرية الرواية خصوصا بملاحظة بوشكين  
-عن رواية « ادولف » ونظرية الاسلوب النثري • كانت رواية « ادولف  
ضمن تلك « الروايات » التي قرأتها تاتيانا في عزبة انيغن داخل « غرفته  
التي يلفها السكون » • يوضح الكاتب في الفصل السابع من « يفغيني  
« انيغن » بصورة دقيقة قاطعة معنى الرواية الحقيقية التي تختلف عن بقية  
« الكتب التي رفضها انيغن رفضا باتا • فالرواية الحقيقية هي التي :

... عكست العصر ،

والانسان المعاصر

الذي صورته بصدق ...

تجيش رواية « يفغيني انيغن » بالافكار والاحلام عن الرواية التي  
ستكتب في المستقبل :

عندما ينسحب الغروب الجذل

على الرواية القديمة ،

لن أصور تصويرا صاخبا

عذابات الجرائم الخفية

وانما سأروي ببساطة

حكايات العائلة الروسية

والاحلام الآسرة عن الحب

وعادات ماضينا الغابر •

يعبر المقطع الرابع عشر برمته من الفصل الثالث عن هذا الحلم المتعلق  
« بالرواية النثرية الساذجة البسيطة البيئية التي يأمل كاتب هذه الرواية الشعرية  
« الرائعة كتابتها • لقد صور الحياة من « النمط البيتي » بروحية ملاحظاته  
الاخيرة عن « روايات وولترسكوت » المناقضة لتأدب الكلاسيكية ورسيتها »



(١٢ ، ١٩٥) = تختلف الرواية التي فكر بوشكين في كتابتها عن « الرواية التعليمية » واسلوبها « الرصين » وعن الرواية من النمط الجديد ذات « النقاىص النافعة » أو الرواية « الحلوة المذاق » و « الكتب الخطيرة » ( غفا تحت الوسادة حتى الصباح ، كتاب سري في حظوة الفتاة ) والرواية « الطويلة ، الطويلة » التي « تحملنا على النعاس » وكذلك روايات ريتشارد سون وجرانديسون .

لا يتعدى هذا كله روح النكتة . ولكن مهمة الرواية الحقيقية التي تعكس العصر والانسان تحتل مكانا رئيسا - ورد هذا في « انيغين » وفي ملاحظاته عن سكوت - وتشكل حجر الزاوية في نظرية الرواية عند بوشكين . لا يعني تصوير العصر ان الحديث يدور حول رواية عائلية ، بل حول رواية طليقة تجسد دوران الافكار أو حياة المشاعر التي تجري في كل مكان . ومن الطبيعي الا يعني الانسان المعاصر هذا النموذج أو ذاك من الملاكين أو التجار أو الرؤساء ، كلا انه بالاحرى ذلك المرء الذي تحدث في داخله تحولات روحية ويحتوي الحياة الباطنية « لعصره » برمتها . فهل يعني هذا ان بوشكين يفكر في كتابة قصيدة وطنية على نمط « اغني البطل الروسي الحكيم » اللومونوسوف ؟

كلا . على العكس تماما ! فهو يعتبر شأنه شأن شكسبير ان « العصر منحرف » وان الرواية الحقيقية هي تلك الرواية التي يرى كاتبها ما رآه موسيه في « مرض العصر » . قرأت تاتيانا في البيت الخالي ما تحب ان تقرأه :

... روايتين أو ثلاث

عكست العصر

والانسان المعاصر

الذي صورته بصدق

بروحه الفاسدة

وانانيته وجفائه

واستغراقه اللامتناهي في الاحلام

وعقله الحقود

الهائج بين الاعمال التافهة

هذه مجمل صفات رينيه واويرمان وادولف وتشايلد هارولد وربما  
ويلام وغلينفيل ، وابطال رواية أ. بولفير - ليتون التي فرغ بوشكين لتوه من  
قراءتها . ولكن ليست هذه مجرد صفات جوهرية لمجموعة من الشخصيات  
الادبية . انها تعبر عن مبدأ الكاتب في تناول الابطال الرئيسيين في الرواية  
وتبين مفهوم النموذج بالنسبة للانسان المعاصر .

هذا هو المبدأ النقدي ، فهمة الروائي تتحدد في الكشف عن مرض  
العصر واعطاء التشخيص الشعري له . وينبغي ان تلفت انتباهنا تلك الروايات  
التي تنطوي على تشخيص صارم ودقيق .

خلق بوشكين ، الذي اورد في خمسة ابيات شعرية خلاصة مكتفة  
لبضع روايات ، نموذجا اكثر بشاعة من رينيه وادولف وويلام . فهو  
« فاسد » . « اناني وجاف » مما ينفي الطابع الحماسي الروماتيكي عن  
« استغراقه اللامتناهي في الاحلام » . وتعني انه حالم كسول يعيش في الخيال  
حسب . غير جدير بالمشاعر الحقيقية . لا تتوقد روحه أو تضاء بشيء ، انه  
ذهن ممسوخ « بعقله الحقود » يتحرك ويضج ويهيج بين « الاعمال التافهة »  
وهذه هي الصفة التراجيدية الاولى التي يتصف بها « الانسان الزائد عن  
الحاجة » .

وهكذا تتخذ نظرية بوشكين عن الرواية في أواخر العشرينات شكلا محددا  
تماما : فانطلاقا من مبدأ « لغة الافكار » يؤكد على عفوية السرد ونمط الحياة  
العائلية وبساطة المحور ويرى في الرواية تجسيدا لفلسفة مرحلة كاملة وفهما  
نقديا لسيماء ذلك الانسان الذي يعبر بصورة اعماق عن آفات عصره وطلباته .

قدم بوشكين ، اثناء اشارته الساخرة الى الروائي أمين وعدم رضاه عن قصص كارامزين وتفنيد آراء بولغارين ومناقشة مارلينسكي . برنامج الموضوعي للرواية الروسية التي سبقت لحدا ، آراء بيلينسكي حول مفهوم الرواية وفيه صفة الرواية عن ( اعمال أ. دوما ومارلينسكي لانها مبنية على المفعول الذي تركه ) واعتبار الرواية « شكلا طليقا » يتكشف فيه « بصراحة لا هودة فيها » « القبح المرعب » و « الجمال المنتصر » <sup>(٧)</sup> في الحياة .

تعتبر نظرية بوشكين عن الرواية برنامجا واعيا ملهما لفنه . فقد فكر بالرواية وناقش عندما ازمع على كتابتها وبعدما شرع في وضع أول رواية . وعندما تبعثها روايات أخرى .

كتب غوغول ذكرياته عنه قائلا : « انشغل بوشكين دائما في الفترة الاخيرة بالتفكير في الرواية التي باستطاعتها الالمام بقصة الحياة الروسية البسيطة الطبيعية المباشرة . لقد ترك الشعر كي لا تستهويه الاشياء الجانبية . وليكون اكثر بساطة ٠٠٠ » <sup>(٨)</sup> ليست ذكريات ف. ي. دال . الذي رافق بوشكين عام ١٨٣٣ من مدينة اهرنبورغ الى محطة بيردينسكي ، حيث تعقب الشاعر آثار بوغاتشيوف وكتب ذكريات الآخرين عن عصره . حول هذا الموضوع « أقل حيوية مما قاله غوغول عنه . اصر بوشكين في حديثه مع دال قائلا : « لو كنت مكانك لكتبت الان رواية ، اجل الان ، لعلك لاتصدقني ، انني أرغب كثيرا في كتابة رواية ، ولكنني ٠٠٠ لا استطيع ، كلا : لقد

---

٧ - ف . غ . بيلينسكي . المؤلفات الكاملة . ج ١ . ص ٢٦٧ ، يمكن الاطلاع على هذا بالتفصيل في فصل « رأي بيلينسكي في الرواية » ، في كتاب أ . ف . تشيتشرين . ظهور الرواية - الملحة . موسكو . « سوفيتسكي بيساتل » ، ١٩٥٨ . ص ٣٦ - ٥٦ .

٨ - ن . ف . غرغول . المؤلفات الكاملة . ج ٨ . موسكو . طبعة اكااديمية العلوم السوفياتية ، ١٩٥٢ ، ص ٣٨٤ .

شرعت بكتابة ثلاث روايات ، أبدأ بصورة رائعة ثم ينفذ صبري ولا أستطيع عمل شيء » (٩) .

يمكننا الإشارة الى ما يقارب من ثلاثين رواية تمت كتابتها او شرع بوضعها او كاد يبدأ بها او مازالت مذكورة في الخطّة حسب وفي استطاعتنا تقسيم هذا الانتاج الى ثلاث مجموعات .

كتب شاعرنا ، الذي استطاع البلوغ بشعره الغنائي درجة محسوسة كاملة بواقعيته ومحوها ، رواية شعرية قبل كل شيء » ثم اعقبها رواية تأريخية لم يكملها ثم قصص طويلة قريبة الى الرواية في نزعتها . اما رواية « ابنة الأمر » فهي حسب كلمات غوغول « افضل اشكال الانتاج الروسي الروائي على الاطلاق » (١٠) وتعتبر قمة هذه المجموعات من الروايات وانقصص واخيرا تتألف المجموعة الثالثة من خطط غير كاملة وضعها في سنوات مختلفة تخللتها كلمة جديدة تماما لم يفصح بوشكين عنها وكان التحدث عنها بعد وفاته بفترة .

## ٢ - من الشعر الغنائي الى الرواية الشعرية

ازدادت واقعية اشعار بوشكين الغنائية في اواخر العشرينات أكثر فأكثر : فقد اضمحلت التعابير الرومانتيكية وطفّت الاوضاع الحياتية على أشعاره واتخذت صورة مرئية وبيئية وروحية دقيقة . وتم اخيرا ظهور المحاور الجينية فيها . ولاحق على قصائده الغنائية بواذر التحول الى بؤثما أو حتى رواية شعرية .

---

٩ - انظر مقال ل . ن . مايكوف . « بوشكين ودال » . « روسكي فيستنيك » ١٨٩٠ . ص ٧ .

١٠ - ن . ف . غوغول . الاممال الكاملة . ج ٨ - ص ٣٨٤ .

إذا كانت قصائده « خبا الكوكب اليومي » أو « تبكي جحافل الغيوم  
الشاردة » تجسيدا للتأملات والمشاعر الحاملة فان « نيريد » تحتوي في نضاعيفها  
شيئا يشبه الرواية : الاوضاع الملموسة وشخصيتين والمواقف والحدث  
والايماء ■ ان المسودة الغنائية « في غرفتك المضيئة » تضم الماضي والحاضر  
والمستقبل • ويجري في موضوع آخر منها وصف صورة الحياة اليومية ا

يومي ملك يدي ■ وعقلي حليف النظام  
تعلمت الاصغاء للأفكار الطويلة الامد

تتخذ اشعاره الغنائية طابعا سرديا اكثر فاكثر • وتحتوي القصيدة التي  
كتبها عام ١٨٢٣ « أسامحيني ايتها الاحلام الغيورة ... » بضعة مشاهد  
تقدم ايماء أو صورة كاملة ■ وهذه احدها :

جمهور المحبين يحيط بها

لماذا تظهرين الودع لهم

وتهددينهم بالامال الكاذبة

وبنظرة رائعة ، رقيقة أو حزينة ■

ولنتأمل التطور الديناميكي القائم على المقابلة المتضادة في هذا المشهد :

ألم تريني بين الجمهور المتوقد

غريبا عن احاديثكم ، وحيدا صامتا

يبرحني كدر الوحدة

لا كلمة توجه الي ، لا نظرة ... ايتها الصديقة القاسية

ويزداد الحدث حدة في التطوير الروماتيكي للمشهد نفسه :

قد ابغى الهرب ...

أو الوصال بحسناء اخرى ...

واخيرا تنطوي المشاهد الكاملة على تفاصيل حياته • تبدأ الاولى منها  
في اطار خطة الحديث الواقعي بصيغة الامر :

قل أيضا : يا غريمي الابدي  
يا من اجبرت على الاختلاء بك '  
لماذا يحبك بمكر ؟؟

من هو بالنسبة اليك ؟ خبريني كيف  
يحق له ان يشحب ويفار عليك ؟...

يشير المشهد الثاني الى الزمان والمكان والاحداث التي تصور الظروف  
القائمة :

لماذا انت ملزمة باستقباله ؟...

في تلك الساعة البشعة ما بين المساء واشعة الفجر

ان النبرات الاستفهامية الآمرة والنبرة الحية والتفسيرات المثيرة لاتحول  
دون خلق أطر رومانتكية مشروطة حسب ، بل على العكس ايضا ، تقوي  
الطابع الواقعي السردى التراجيدي للعمل الفني برمته •  
يبدو اللحن النهائي فقط ذا صيغة غنائية محضة •

لا تقتصر نماذج هذه القصيدة على التعبير عن المشاعر أو الامواج الغنائية  
بل تصبح نماذج واقعية متكاملة كما هو الحال في الرواية ، اما النماذج  
النسائية فهي اكثر تعقيدا وواقعية • انها موضوعية تماما ومؤطرة اجتماعيا  
ومتناقضة حياتيا •

من الصعب معرفة الوجه الحقيقي من الوجه المستعار لحساء الطبقة  
العليا المتدربة على تمثيل ادوار مختلفة بلباقة ، لانها تستهين بالاعراف بل  
وحتى بالحشمة ، اما بطلنة « الرواية » ذات الخلق الرفيع القادرة على الانغمار

الكلي في مشاعرها ( مثل ايرينا في رواية تورغينيف « الدخان » ) فهي لاتجلب السعادة لمن يحبها وتحبه بل الالم . ففي اعماق نفسها ( ونحن ننفذ الى اعماق نفسها ) ، شجون وكآبة .

الغريم هو ذلك النبيل الساخر المنكّت المتحمس . ولكنه يحمل وجها مستعارا أيضا يخفي وراءه عواطفه المقهور ، انه شاحب وهو يعاني في السر . يحس المرء المستقيم ذو المشاعر الحقيقية ، الذي يفيض الاقنعة الارستقراطية والمواربة والتفنج ويتوق الى السعادة الحقيقية ، بوطأة هذا الجو وبالمرارة بين هذا « الجمهور » البارد التافه . ويسمي حبه للحبيبة ذات الوجه المستعار شجيا لانها « تضحك » من عذاباته :

لو تعلمين بثقل معاناتي .

تشعر كل شخصية من الشخصيات الثلاث بالوحدة بطريقة معينة .

ان شخصية الأم الموما اليها ايماء تترك - الى جانب شخصيات الوسط الارستقراطي الواضحة تماما كالمرأة الارستقراطية والغريم والعاشق الغيور - اثرا معيناً فهي متسامحة ومتهاونة بصورة مفرطة .

تتكون امامنا على وجه التقريب رواية « فخصياتها لا تقل عددا عن « رينه » أو « أدولف » .

يخدم الشكل الشعري المصاحبة الموسيقية التي تتعالى لتصبح هتافات عاصفة للمشاعر القلقة المتفجرة .

يا لك من رقيقة ! ولشمالك ...

يا لها من ملتهبة :

للشكل الشعري مهمة أخرى فهو يفيد التكثيف البالغ للشخصيات والمحور . والايجاز الذي يجد متسعا « للرواية » في اطار صفحة واحدة .

ولكن ما علاقة الشكل الشعري بكل هذا ؟ يضيف الايقاع والقافية طابع  
التكامل والشمول على مضمون هذين البيتين اللذين يتطلبان حجما اخر  
تماما في النثر :

في تلك الساعة البشعة ما بين المساء واشعة الفجر  
بلا ام ، وحيدة شبه غارية  
أو

انت تضحكين من عذاباتي ....

ثمة بطل في قصيدة « الاعتراف » مغايرة تماما لتلك التي ذكرناها  
واهتمامات البطل مختلفة ايضا اختلافا كبيرا  
ولكن تظاهري ! ( فهذه النظرة

تستطيع التعبير بروعة !

آه ! ليس من الصعب مخادعتي ! ...

فانا جذلان بهذه المخادعة !

ان بناء هاتين القصيدتين الغنائيتين وشخصياتهما قائمة على التضاد المباشر:  
« صوت عذري بريء » « في الحنان والصمت والركة .. اتمتع برؤيتك  
كالطفلة !... » والموقف مختلف أيضا : « يا ملاكي ! لست جديرا بحبك ! »  
هذه رواية أخرى وشخصيات مختلفة ترافقها مشاهد حية من الحياة القروية  
الريفية :

حينما اسمع في صالة الضيوف

خطواتك الخفيفة ووشوشة فستانك .....

حينما تجلسين تتشنين بلا مبالاة

منكبة على طارة التطريز ...



حينما انتزه والجو غائم احيانا  
فانك تذهبين بعيدا ...



التجول في بوتسكا  
ونغمات البيانو في الاماسي ...

تخلو هذه الايات من أي تيار شعوري قوي • ففيها يتجلى ، شأنها  
شأن الرواية ، التردد والالوان ودور الضوء والظلال :

اذا ابتسمت - فانا جذلان  
واذا اشحت بوجهك - فانا حزين ...



انني ضجر بدونك ، انني اثئاب  
انني حزين بوجودك ، انني اتجادل ...

ثمة وقائع في « الاعتراف » مثل « دموع الوحدة » « الحديث الثنائي  
في الركن » « والتجول في اوبوتسكا » وتنطوي كذلك على ايماءات تعبيرية :  
حسبي يدك الشاحبة  
جزاء ليوم عذاب

يتسم الاعتراف بالحب في هذه القصيدة وغيرها من قصائد بوشكين  
بالباطع التقليدي حيث يتم الاعتراف في شكل محادثة منفصلة وفكاهية متقطعة  
طبعاً :

اعترف عند قدميك  
بهذه الحماقة التعسة !

وهكذا نثر في اشعار بوشكين الغنائية قبيل الشروع في كتابة « انيغين »  
وابانها على ذلك التكوين العضوي هنا وهناك لشيء يشبه الرواية الشعرية .  
فهذا الشعر الغنائي ينطوي على شخصيات الرواية وموتيفاتها وتنبثق مباشرة  
من هذه الاشعار الغنائية ، الرواية الشعرية ، والرواية الواقعية المتميزة  
بصفتها الغنائية أكثر من أية رواية رومانتيكية .

ليس ثمة حضور لشخصية المؤلف - الشاعر في القصائد الالفة الذكر .  
كما لو كان الشاعر يتكلم عن غيره : كالغيور والحالم المخدوع والخاضع  
لارادتها ، والحارق لرسالتها ، ولعله لا يكتب اشعارا بتاتا . بينما مؤلف  
« يفغيني انيغين » وبطلها هو شاعر منهمك دائما بعمله الشعري ومنغمر به  
أكثر من أي شيء آخر . انه يدخل القارئ في صومعته الشعرية التي فكر  
بين جدرانها وعلى مشهد من القارئ في وضع روايته الشعرية واكملها .  
وهو شغوف بعمله يفارقه - اذا فارقه - بحزن ، لا نظير له في القصائد الغنائية  
عندما يصور الفراق مع الحبيبة .

يصف الكاتب أيضا نمط حياته الى جانب نمط حياة ابطاله ويقابل  
دائما بينه وبين بطله : لينسكي وانيغين . لقد تحدث منذ هنيهة عن كيفية  
كتابة لينسكي الاشعار العامة « بالحقيقة الحية » والموجهة الى اولغا التي  
سخرت لتوها من النصيحة القائلة : « اكتبوا القصيدة أيها السادة » منوها  
بأن أولغا لا ترغب في سماع القصائد ، بينما تكمن السعادة الحقيقية في استماع  
« الحسناء الساجية بعذوبة » لك . يقابل الكاتب بين نفسه وكوخيليكر الذي  
تستهويه كتابة القصيدة ولينسكي الهانيء . ان شخصية الشاعر الواقعية تتخلل  
هذه الرواية الشعرية . وهي - ابتداء من الاهداء - شخصية امريء ذي روح  
ودود مفتوحة ، يعيش باشعارها الموجهة الى الناس .

يحتوي ابداع الشاعر كل شيء : ليالي العمل المثابر والشعور الحر  
الذي يخلقه « الالهام اليسير » والوضع المنبثق من الاقتراح الداخلي والعقل

والقلب . تؤلف هذه النظرة الصافية تأليفاً عضوياً بين المفوية الغنائية  
والملمحية . فالكاتب يرى الطبيعة والحياة اليومية وابطال الرواية من منظور  
مضيء .

تتخلل شخصية الشاعر الحركة الداخلية المتنوعة أيضاً .

استغرقت كتابة الرواية سبع سنوات ونصف . تخللتها تاجات أخرى  
تله وجرت ابانها احداث عديدة حول الشاعر وفي داخله : ويصبح المؤلف في  
الفصول الاخيرة اكثر تركيزاً وكابة وحكمة وبساطة . ويسمي اللعنان الذي  
يتصف به مستهل الرواية لمعانا داخلياً . فقد عاش طور الانتقال من الصبا الى  
سنوات النضج وعانى قلقاً عميقاً في داخله وروحه :

لا تدع روح الشاعر تهمد

تتصلب وتجف

وأخيراً تتحجر

انتي اسبح يا اصدقائي الاعزاء

في نشوة الضوء الراحلة

معكم في هذه الحفرة !

تتولد الحركة الشاعرية للشخصية من جراء العودة الى الماضي والمقابلة:

اهكذا كنت مزهراً

خبريني يا نافورة باختشا ساراي .

يخفل تاريخ الانسان الروماتيكى الذي اصبح واقعياً وتاريخ الحالم  
الذي استوعب « العلم المتمرّد » وقرأ قصائده على العصاة - الذين اصبحوا  
يسمون بالديسمبرين فيما بعد والذين هزته هزيمتهم حتى اعماقه « لا يوجد  
غيرهم ، وقد أمسوا بعيدين » ، يخفل بالمتناقضات الكبيرة .  
قطع الكاتب طريقاً وعراً ، فقد عانى من خيبة الامل والياس وحتى من  
البحق وعاش كل ما تحمل في حناياها روح ابطاله :

كنت حقودا ■ وهو عبوس  
لقد خدمت الحرارة في قلبينا ■

استطاع الكاتب كشف شخصيتي لينسكي وانغين لانه فكر وعانى  
ما عاناه المفكرون المعاصرون له ■ ولكنه تحرر من الاوهام الرومانتيكية ومن  
الشكوك الخائفة • لقد وجد طريقه في التعاون والعمل الذي لا يعرف الكلل  
واستطاع الآن النظر اليهم ولنفسه جانبا •

اعتبر بوشكين ومعاصروه تناجاتهم ضربا من التاريخ الموثوق تماما او  
اليوميات والمذكرات أو قصص امرىء متأمل حر او شاعر يكتب الوقائع ،  
أو حزمة من الرسائل عثر عليها في الغليظة • لا نلاحظ اخفاء العملية الابداعية  
أو طمر معالمها في « يفغيني انغين » ، وانما نجد العكس تماما ، فهو لا يتستر  
ابدا ويبين ان هذه الرواية هي تاريخ عمل الكاتب ابتداء من خطته الاولى  
الغامضة المتضمنة اشعاره المنظومة وحتى الكتابة التي تملكته عندما حاز وقت  
فراق صديقه المخلص الحقيقي :

اعذرني يارفيقي الغريب •

يا رفيقي الحقيقي الثابت ■

ومهما كان العمل نورا ، فقد عرفنا

كل ما يحسد الشاعر عليه ...

تتكشف صورة الشاعر العبقرى الدؤوب في عمله الشغوف به في الاسطر

الاخيرة من الفصل الثامن بصورة خاصة ■

هنا يفتح باب الغرفة التي يعمل بها الشاعر على مصراعها وترتبط صورته  
الرئيسة بالجنس الادبي ومن الغرابة بمكان الاعتقاد ان هذه الكلمات التي  
تحمل في ثناياها مثل هذه القافية والاتساق واللمعان الذي يومض في كل سطر

يمكن ان تصدر عن كاتبين عسكري أو عن ايفان بيتروفيتش بيلكين . ان  
الشاعر يتحدث عن دخيلتها - ومن ذاتها - انها ضرب من اعتراف الشاعر .  
ومع ذلك تظل « يفغيني ايفغين » ابعد ما تكون عن « اعتراف ابن  
العصر » . فقد جرى تناول شخصية الشاعر ذاتها جزئيا وجانبيا وموضوعيا .  
والمهم انه ينبثق في الخطة الثانية للرواية باعتباره صدى ثابتا فعلا مناقضا  
لشخصية الخطة الاولى .

تحتوي الرواية شاعرين ذا نزعتين متباينتين تماما . ان لينسكي شاعر  
حقيقي بنمط تفكيره ونظرة الى العالم واحاسيسه والطريقة التي « يفغيني » بها .  
انه فيلسوف كاتبي الاتجاه ، محب للحرية ، ثابت ، واسع الاطلاع  
وجليس مخلص متوهج العواطف ، بيد ان عقيدته واشعاره - فرحه وكآبته  
في اليوم المنصرم - تغدو أكثر سذاجة حينما يحل ذلك الانقلاب الهائل الذي  
اصبح الناس في ظله ينظرون الى الاشياء بوعي لا نظير له سابقا . فقد لاح  
في مجياه الشاعر الرائع شيئا كوميديا وبدا العجز في عباراته :

غنى الفراق والاحزان

وشيئا ما ، والافق البعيد الضبابي

يناقش الشاعر بطل الرواية في دقة كلامه وتكامله ونظرته الشاملة لكل  
فكرة . لقد اقتطعت ملامح الفتى لينسكي من الموضة القديمة . وتنطوي  
مشاعره المتفجرة القوية على ذلك الغموض ذاته الذي يحيط اشعاره وعلى  
الاوهام نفسها . فقد رسم في خياله أولغا شعرية ولم يلتفت الى حقيقة فتاته  
التافهة الفاتنة التي لا تظللها تلك الهالة الرومانتيكية التي تستظل بها . لانه  
كان بحاجة الى خلق تلك الهالة وتخيل وجودها .

يفكر الشاعر ببناء رواية شعرية تقوم على الجمع بين المتناقضات التي  
تحيا بها اشعاره . ولا غرو اذا انطوى المقطع الواحد على النواة الشعرية

الغنائية والنهاية الهزلية دائما . واحتوى النقيضين أيضا : فالنكتة المسلية توجد جنبا الى جنب مع الحزن العميق في النهاية . ان منطق بناء القصائد الشعري يقوم على التناقض والاطوار المتقلبة والاستقلال .

لا تنبى شخصية تاتيانا على التضاد مع اختها حسب ( وهذا جلي للغاية ) ، وانما مع لينسكي ايضا . ان حياتها الداخلية تتسم بالغنى ، بينما تتميز حياته بشطحات الخيال . وهنا بالذات يتجلى دور تاتيانا في فلسفة الرواية في مختلف مراحل تطور شخصيتها . فهي تعيش حياتها الحقيقية مع الطبيعة الروسية والشعب الروسي حسب ، انها تحب حبا عميقا وتستأنس بالكتاب وتسكب قواها الخلقية في المطالعة وتمتلك قوة الصراحة . انها تنتقل من القراءة الساذجة من طراز مطالعة ليون بطل رواية « فارس عصرنا » لكارامزين الى القراءة المتأملة . وتقوم بدورها الجديد كسيدة ارسنقراطية بطريقتها الخاصة ايضا . لقد كانت تاتيانا الخجول البسيطة على درجة من الذكاء بحيث اصبحت في الوضع الذي أرغمت عليه « سيدة الصالون » . لقد تغيرت تاتيانا ولكنها بقيت على ما كانت عليه سابقا في ازدهارها للبهجة والابهة واستعدادها الى التخلي عن الحياة الباذخة :

#### في سبيل الكتب والحديقة البرية . . . .

لقد ظلت مخلصه في حبا ، زد على ذلك انها رعت باخلاص ما اعتبرته واجبا اخلاقيا . لم يسبق أحد بوشكين في تصوير خفايا حياة المرأة الداخلية في تطورها وازدواجها وصراعها الداخلي وانتصارها الخلقي . يمثل هذا الوضوح . وكان « المثال الحبيب » لتاتيانا شخصية واقعية تماما خالية من السمة المثالية . ان محياها غير الظريف يلوح عليه الخجل والارتباك لدى تعرفنا عليها لأول مرة ثم نلاحظ مظهرها الانيق بعد ان اصبحت من النبلاء وقلقها على سمعتها وازورارها الفخور عن تفهم حالة انيغين في لقاءها الاخير معه . فهي تنتصب امامنا كشخصية حية تحمل كل بصمات المحيط الذي تعيش فيه .

تعارض طبيعة تاتيانا مع طبائع عائلتها آل لارين وتخالف مراسيم الاستقبال في الصالونات الارستقراطية . لم تكن آخر كلمة مضيئة صادقة لها عن عائلتها التي غادرتها ولا عن آل لارين ، وانما عن حاضنتها فهي تشعر وتفكر عميقا وبطريقتها الخاصة وتمتلك خلقا حقيقيا وهنا يتجلى المركز الثابت الوطيد للرواية البوشكينية الذي لا نظير له سواء في الرواية الرومانتيكية أو عند ستندال وبلزاك وميريه . ومنه يبدأ الخط الرئيس لتقاليد الرواية الروسية .

ومهما كانت مأخذ بيساروف وماكوغونينكو ونقدهما لشخصية تاتيانا فانها تظل مجرد محاكات حياتية ناتجة عن عدم اعجابهم بها وليست لها علاقة بالشخصية الشعرية التي تجسد المثل الاعلى البوشكينى الروسى في شكل واقعى لا ريب فيه .

تنهض شخصية انيغين على المقابلة الثلاثية التي تكسبها سيماء قوية واقعية وتمدها بعمق فلسفى .

انيغين صديق وجليس دائم للكاتب يعرفه منذ أمد بعيد . وليس عبثا ان تحتوى الصورة التوضيحية الوحيدة التي وضعها بوشكين نفسه ملامحهما معا . ولكن موقفهم من عروض الباليه ومن القرية الريفية المنسية و « الفالس العاصف الضاحك » والناس والمجتمع وكل شيء في الدنيا متباين جدا . وتنطوي الرواية على واقع مزدوج منشطر يتمثل امامنا من خلال ادراك انيغين والكاتب له . وهذا الادراك ذو طابع مختلف تماما . انيغين اكثر فطنة من لينسكي فقد لاحظ منذ الوهلة الاولى وشعر ان تاتيانا اهم شأنا من اولغا . بيد انه اعرض عن حب تاتيانا الصبية كما اعرض عن الفن والعلم والطبيعة والحياة .

لقد رأى • وهو صاحب العقل الواضح المتروي الدقيق • تفاهة عالم النبلاء وغباوة آل بويانوف وبيتشكوف وسذاجة لينسكي وخواء الروايات العصرية وفقدان الهدف في الحياة التي يعيشها الناس وكان اسمى منهم لانه وعى ضياع الهدف هذا وادرك تفاهة حياتهم •

اضحى كل شيء مثار جدل بين لينسكي المتحمس الساذج واينغين. المؤمن بمذهب الشك • ان ما كنفه بوشكين في مقطع واحد لقي سعة اكبر عند اخلافه • ومعروف لدينا كيف وعن ماذا كانت تدور مناظرات بيغاسوف ورودين ، وباشين ولافريتسكي ، ليفين وكوزينشيف وغيرهم •

كان النقاش حول رواية بوشكين في الطور الجنيني ، ولم تتضح بعد آراء المتناقشين وكان جليا فقط الاطار العام لافكار كل منهم والمقابلة المتضادة لبعضهم البعض • « كل شيء يولد النقاش بينهم » • والمهم في الامر « نزوعهم نحو التفكير » • ومن ثم ظهور ذلك المزيج الفكري المتنوع ذي الصفات المتباينة حول تلك الامور التي كانت موضع جدالهم والتي لم يستنفذوها برمتها • ومن الطبيعي ان « احلام حب الحرية » التي يحملها لينسكي قد اسهمت في هذا الحديث وكانت « الكلمات الباردة » التي صدرت عن اينغين موجة اليه •

ويا لها من مرعبة تلك العقدة الدرامية في الرواية ، المتمثلة في المبارزة التي وقعت بين اينغين ولينسكي • لقد اضحى صديق الامس عدو اليوم الحاضر كان لينسكي « يؤمن ان اصدقاءه مستعدون لان يتحملوا الاغلال في سبيل الدفاع عن شرفه » • واحب اينغين صديقه بطريقته الخاصة • وكان اكثر اتزاناً وهدوءاً وذكاءً منه • وكان في مقدوره الامتناع عن هذه المبارزة السخيفة وامساك صديقه عنها •

ولكن ظهر ان الصداقة عبارة عن وهم • فقد قتل صديق الامس • ويلوح لنا ان هذه الحادثة جاءت مجرد تأكيد لطبيعة تفكير اينغين رغم انها هزت كيانه كله •



افضى البرود واللامبالاة والشكوك بصاحبه الى القتل وقتل الصديق .  
ولاول مرة تتميز مشاعر انيغين بالقوة وتكتسي عمقا مذهلا :  
في ظل كآبة وخزات الضمير الصميّة .

بيد ان قوة مشاعره لا تؤدي الى حدوث انقلاب داخلي عميق فيه . ثمة  
حركة في شخصيات الرواية ولكنها خالية من الانفجارات الديالكتيكية المفاجئة  
ولذلك ليس ثمة « حياة جديدة لانيغين » . فالكآبة تحل محل الضجر . كان  
الضجر تعبيرا عن عدم الرضى . اما الكآبة فتعذبه وتسحقه . ويمسى الشباب  
والعافية ولا سيما الذكاء عبئا ثقيلا . فهو يعني الاهلات من ذاته :

ويفكر تحت ضباب الكآبة :

لماذا لم تجرح الطلقة صدري ؟

لماذا لم اكن عجوزا واهنا

كالعبد البائس الذي اشترى حريته .

لقد اجاد ف. أو. كلوتشفيسكي القول عندما اشار الى ان انيغين ينتمي  
الى ذلك الصنف من الناس الذين يفعلون الاشياء في غير أوانها . فقد قضى  
وقته باللهو عندما كان يترتب عليه ان يدرس . وفكر بالدراسة حينما ازف  
وقت العمل منذ أمد بعيد . وحانت له فرصة الحب ولكنه افلت من يديه الفتاة  
التي في مقدورها ان تكون صديقة له وسندا . ثم احبها بشغف ولكن بعد  
فوات الاوان . يقع الفصل الثامن في عامي ١٨٢٤-١٨٢٥ ، عندما لم يحش  
« العلم المتمرد » في قلوب صفوة ضيقة من الناس حسب وانما احاطت روسيا  
« شبكة سرية » اعدت للانتفاضة التي حدثت فيما بعد . وفي هذه الحقبة  
نسى انيغين كل شيء في العالم وانغمر كلياً في عواطفه المشبوبة .

ان حب انيغين عبارة عن شعور قوي عميق يكشف مرة أخرى طبيعته الحقيقية ويجرف شكوكه وتركيزه الروحي ولا يحول بينه وبين اهتمامات وسط النبلاء فقط . وانما ينأى به عن الاهتمامات الانسانية العامة . ويساوره منذ زمن بعيد الشعور بأنه « غريب على الجميع » وحمل الحب في ثنياه بارقة امل لكي يجد اخيرا انسانا قريبا له وجيبا الى نفسه . ففي الحب وبه وحده يلوح هذا الامل الاخير .

ابتدع غ . أ . غوكوفسكي اسطورة عجيبة عن انيغين الديسمبري . ولا نعر في نصوص « يفيني انيغين » أو في « مقتبسات من رحلة انيغين » أو في القطع التي وصلت الينا من الفصل العاشر أو في رسائل بوشكين على أية مسوغات لهذه الاسطورة . تحتوي رسالة كايتين الى آينكوف على اشارة الى ائتلاف تلك المقاطع التي يدور فيها الحديث حول المنفيين العسكريين لانها تضم « ملاحظات واحكاما وعبارات قوية لا يمكن نشرها » (١١) .

فهل يسوغ لنا اعتبار انيغين « بأنه وجد ارضية جديدة خارج اجواء الصالونات وهي ارضية الوطن ومصالحه الحيوية » (١٢) من الطبيعي الا ينبثق احدها من الاخر وقد ادرك غوكوفسكي هذا فاردف قائلا : « يتجلى هذا بوضوح كاف في نص الفصل الثامن . . . » (١٣) وبذل ان يبين لنا ما يتضمنه الفصل الثامن فإنه يستشهد بمجلة « موسكوفسكي تلغراف » .

كتبت « موسكوفسكي تلغراف » مباشرة بعد صدور الرواية تقول : « من يصدق ان انيغين اصبح ، مع ذلك ، حالما » . وقد اقتطفت هذه الملاحظة للبرهنة على الرأي القائل ان انيغين « وجد ارضية جديدة خارج اجواء

---

١١- غ . أ . غوكوفسكي بوشكين وقضايا الاسلوب الواقعي . موسكو ١٩٥٧ ، ص ٢٥٤ .

١٢- المصدر نفسه ، ص ٢٥٥ .

١٣- المصدر نفسه .

الصالونات وهي ارضية الوطن » وانه اقترب من الديسمبرين . اذا لجأنا الى هذا النمط من الحجج فأنتا تتوصل الى ادلة مقنعة ولكنها تثبت لنا الرأي المناقض له .

يفضي هذا الافتراض ، الذي يحتاج للاثبات ، الى تشويه شخصية انيغين . اذ يتضح ان كلمة « كآبة » تعني الاهتمام « بمصير الوطن » حسب . لا ، ليست هناك مسوغات لفهم المضمون الباطني لهذه الشخصية على هذه الصورة . وسيؤدي هذا بدوره الى وضع هدف امام أول رواية روسية دشتت عهدا جديدا في الادب لم تكن لها علاقة به بتاتا .

ما هو الطريق الذي يسلكه النبيل - الشاب في النضال الثوري ؟ هذا الموتيف لا وجود له في « يفغيني انيغين » .

ان نقد الكاتب الحاد ذي الطبيعة الديسمبرية موجه قبل كل شيء لنبطل الرئيس الذي يضيع سدى فكره وقواه الروحية ويشعر بالغرابة ويمر بالاحداث الجسيمة في زمانه ، تسحقه كآبة عنيفة « غريب الاطوار ، كئيب وخطر » . في هذه الرواية الشعرية تتشكل الواقعة النقدية .

يقيم أ. غ. تسيتلين في مقالته الشيقة حول تاريخ الرواية الروسية ، مقابلة موفقة بين السيكلولوجية الجنينية المكثفة التي يتميز بها بوشكين وبين الكشف السيكلولوجي الذي يتصف به الروائيون اللاحقون .

فبأي عاصفة من الاحاسيس

ينغمس فؤاده الان !

لو تناول ليرمنتوف « صيغة » بوشكين الموجزة هذه لنشرها ووسعها ولو عالجها تورغينيف ودوستوفسكي لفعلا ذلك أكثر منه ولو تعرض لها تولستوي لبسط مداها أكثر منهم بما لا يقارن .

ويردف أ. غ. تسيتلين قائلا : « وبالرغم من هذا فإن الفن السيكولوجي عند بوشكين بالغ الاهمية . فقد كان مؤلف ( يفغيني انغين أول من رسخ مبدأ الوحدة الروحية للشخصية في الادب الروسي )<sup>(١٤)</sup> . يقترن الفهم العميق للشخصية الانسانية في هذه الرواية الشعرية بالفهم الحقيقي للشخصية النموذجية من جهة وبالصورة العامة لروسيا من جهة اخرى التي تتجلى في الشخصيات المحسوسة لا بطل الرواية .

تعتبر هذه الرواية الشعرية مؤلفا واقعيا لا من حيث مدلول المنطق الحياتي في كشف الشخصيات حسب ، وانما في مدلول التفاصيل الحياتية أيضا . فالتفاصيل هنا أكثر عددا وفاعلية ، بما لا يقارن مما هي عليه في الرواية الرومانتيكية . ولكن بوشكين الذي احترس من تفاصيل بلزاك الجزئية ( وقد اخطأ في ذلك ) ، صور تفاصيل الخطة الضخمة التي اصبح كل منها عامرا بالفكاهة أو الغنائية أو الهجاء . فكيف يحيا أمام القاريء بيت انغين المهجور الذي يحمل بصمات حياته وكيف تحيا تفاصيل بيثة آل لارين ! ان الشاعر كروائي اقرب احيانا الى غاتشاروف منه الى تورغينيف .

وشوش سماور المساء

أو

يحملون امتعة البيت

والحلل والكراسي والصناديق

وعلب المربي وفرشات القطن

والريش واقفاص الديكة .

وليس الطابع التعميمي اقل قوة من هذا في « يفغيني انغين » . فالتقد الصارم للأنظمة والعادات القائمة يتخلل مضمون الفصل العاشر الذي وصل جزء زهيد منه إلينا ، ومع ذلك بمقدورنا تبيان المعنى العام له فهو يتضمن استعراضا وسيما وشجاعا لتلك الفترة السياسية المصورة في الخطة الضيقة للحياة الخاصة التي انطوت عليها هذه الرواية الشعرية .

١٤-١. غ. تسيتلين . مهارة تورغينيف-روايليا ، موسكو . «الكاتب السوفياتي» ١٩٥٨ ، ص ١٨٨ .

كتب بوشكين روايته الشعرية كنوع ادبي طليق للغاية وهي مطابق لطبيعة آراء بيلينسكي الاخيرة تماما . اعني انها طليقة من كل الجوانب ، كانت فكرة الرقابة تقلق شاعرنا منذ الايام الاولى التي شرع فيها بالكتابة ولكننا قرر مواصلة عمله مرجئا التفكير بها ، مسلما مسبقا بعدم امكانية طبعها . فالشيء المهم بالنسبة له الا يشعر بأية قيود حسب ! وفي النهاية اضطر للتضحية بكثير من القضايا الضرورية واقتطاع الكثير ، ولكن ما قاله ، قاله بحرية . فبناء الرواية الاسلوبية حر وكذلك الانتقال من الغنائية الى الملحمية أو من الاشياء المهمة الى المسائل المضحكة وبالعكس . ويحظى بناء الكلام والكاتب والابطال بالحرية أيضا .

ونادرا ما نعثر حتى في الرواية النثرية على مثل هذه الثروة العفوية الموجزة التي تحدث كما لو كانت في أوقات الفراغ . ولا نعثر عليها بتاتا في الحقبة التي سبقت بوشكين :

« أجل . . يا لي من ابله

كنت مدعوا عنده الاسبوع الماضي » .

المقطع ٣٩

« أنا ؟ - « أجل ، فعيد اسم تاتيانا

يوم السبت ، طلبت أولينكا وامها

ان ادعوك ، وليست ثمة اسباب

لعدم تلبية الدعوة » . . .

« ولكن سيكون عدد غفير من الناس

وكل اصناف الاوباش . . . »

« انتي لواتق ، لا أحد هناك !

ومن سيكون ؟ افراد الاسرة .

تعرض بوشكين في الصحافة المعاصرة له لذلك النوع من الهجوم الذي تعرض له بلزاك قليلا فيما بعد . فقد نحوا على بلزاك باللائمة لان السيدة الارستقراطية في روايته تستعمل كلمات سوقية .

يسمي الروماتيكى والشاعر ، الذي كانت تظله « سماء شيللر وغوته » ، نفسه ابله . ويستخدم حرف « و » كعلامة تعجب . اممكن هذا ؟ لم يستمع بوشكين شأنه شأن بلزاك الى الكلام التقليدي الذي يلقيه المربي لتلميذه . وانما اصاخ السمع للكلام الحي السائد في الاوساط الراقية وقتئذ . وها هو المنبع الذي يستقي منه حريته في اختيار المفردات .

أحب الاكاذيب الودية .....

ان مجال مفردات « يفغيني انيغين » مجال شكسبيري . وفي هذا الخصوص يستطاب الحديث في « يفغيني انيغين » عن الروايات الحديثة التي لا تتفق مع الموضة الدارجة ، وعن الشعراء والفلاسفة والاقتصاديين ومؤرخي العالم ونمط الحياة في مختلف المجالات الروسية حينئذ وعن المستندات والزراعة والصناعة والتجارة :

تتاجر لندن الصاخبة

بكل ما هو وفير للبلذات

ويبادلوننا الشحوم بالاخشاب

على متن امواج البلطيق

امامنا ، بكلمة واحدة ، لغة روائية واقعية متطورة بدرجة لا يمكن ان تفوقها اية رواية في هذا الشأن . ان صور تاتيانا واولغا ولينسكي واطباق المربي والخريف والربيع واضحة المعالم ومرئية بصورة مذهلة .

ثمة قضية محيرة وهي لماذا ظلت « يفغيني انيغين » الرواية الشعرية الوحيدة ؟ لماذا لم يفكر بوشكين في مواصلة هذا النهج ؟ لماذا لم يكتب براتينسكي مؤلف « البال » رواية شعرية ؟ ولماذا لم يفعل هذا خلفهما ؟ أم أن كاتب رواية « بطل عصرنا » يعوزه الشكل الشعري ؟ ■

نشأت الرواية الشعرية في بواطن الشعر الغنائي في العشرينات وكذلك الحال بالنسبة للرواية النثرية التي نمت في رحم الرواية الشعرية كحلم ابداعي غنيد :

ازدرى فيوفي ، التهديدات

وهبط الى النثر المستكين

وظهرت الرواية ...

مهما بلغ تنوع وعبقرية الرواية الشعرية التي كتبها بوشكين ومهما انطوت على قوى كامنة لتطوير الرواية الروسية اللاحق ، فهي تختلف عن الرواية النثرية التي اتجه بوشكين لخلقها .

« وجد بوشكين تضادا قويا بين الشعر والنثر ، فالشعر يتميز بشيء من المشروطة ونوع من التناقض بالنسبة لذلك الطريق الجديد الذي اختطه لنفسه وهو ما نطلق عليه الآن اسم الواقعية .

أجل ، ان مؤلف « روسلان ولودميلا » القائل « هبطت الى النثر المستكين » قد افقر نفسه وحددها واهانها ، بالمعنى المعروف ، لانه تخلى عن ذلك السلاح المدهش الذي تملكه القافية والايقاع والذي اجاد السيطرة عليه والظفر به بطريقته الخاصة . ان اشراق القافية والايقاع ووجودهما في المؤلفات الضخمة وفي الرواية لا يقل عما هو عليه في السوناتات .

ولكن أمست ضرورية مرحلة ظهور شعر « متحرر من تزويقات النظم المشروطة » في سبيل خلق فن جديد « لغة الافكار » الذي يجمع بين « الميتافيزيقيا والشعر » ( ١١ ، ٧٣ ) .

## ٢ - من القصة الى الرواية

ظل بوشكين حتى النفس الاخير شاعرا على الرغم من انه اعتبر واجبه المهم - منذ نهاية العشرينات - خلق النثر الروسي والرواية النثرية الروسية .  
ثمة مرحلتان في تكوين اسلوب بوشكين النثري : الاولى هي مرحلة تكوين اسلوب القصص التي بلغت غاية الكمال . اما المرحلة الثانية فقد حملت شيئا جديدا ولكنه ظل غير مكتمل .

ان جميع من كتبوا عن اسلوب بوشكين ، وضعوا نصب اعينهم ما اطلقنا عليه هنا المرحلة الاولى ، ورأوا في « ابنة الامر » ، أي آخر نتاج من نتاجاته النثرية ، التعبير الاكثر تكاملا عنها .

ومع ذلك تكون مفهومان متناقضان تماما حول نثره المكتمل . فقد اعتبر أ. سي. ارلوف ان البساطة هي الصفة الرئيسة لنثره <sup>(١٥)</sup> . واثبت أ. ليجنيف هذه الفكرة ذاتها بدقة . ولم يستطع أحد - حسب رأيه - قبل بوشكين أو بعده أن يحقق مثل هذه « البساطة العارية » وبمثل هذا الثبات .

ويردف ليجنيف قائلا بعدئذ : « ان البساطة والمسوغات الداخلية تصل درجة فريدة من المهارة في « ملكة البستوني » التي تنطوي على تناقض سيكولوجي مرئي يتكشف بقوة كما تتكشف صحة الاثباتات الرياضية التي لا تدحض <sup>(١٦)</sup> . وهكذا يرتبط بناء النثر ارتباطا عضويا ببناء المحور والنظام المجازي والافكار . ويتفق غ. أ. غوكوفسكي اتفاقا كاملا مع هذا الرأي حول نثر بوشكين : « يتميز نثره ، قبل كل شيء ، بالدقة والوضوح والمنطق .

---

١٤- أ. غ. تسيتلين . مهارة تورغينيف - رواثيا ، موسكو . سوفيتسكي بيساتيل ، ١٩٥٨ ، ص ١٨ .

١٥- انظر الى أ. س . ارلوف . لغة الكتاب الروسي . م . لينينغراد . طبعة اكاديمية العلوم السوفياتية ١٩٤٨ ، ص ٥٥ .

١٦- أ. ليجنيف . نثر بوشكين . موسكو . دار الادب الحكومية . ١٩٣٧ . ص ٢٤ .



... وهو يتحاشى المقارنات والاستعارات والتعيمات النحوية أو المتعلقة بالموضوع ، فالجملة البسيطة غير الشائعة ، هي مثله الأعلى وتخومه<sup>(١٧)</sup> .  
وقد اشار ف. ف. فينوغرادوف مرارا الى المفاهيم المتناقضة في فهم اسلوب بوشكين النثري .

يرفض ف. ف. فينوغرادوف في نتاجاته رأي غ. أ. غوكوفسكي الذي يعتبر الوضوح المنطقي والروابط بمثابة المدار الداخلي الضروري لنثر بوشكين . يقول فينوغرادوف « لا تقوم الرابطة الفكرية على التناسب المنطقي المرئي المباشر للجمال التي تحل محل بعضها ، وانما على دوائر مقصودة يجري البحث عنها ويستبعدها الكاتب ، ولكن الارتباط لا يتحقق الا بفضلها حسب »  
بعد ان رفض ف. ف. فينوغرادوف وجود الرابطة الفكرية المباشرة ، وضع مكانها العلاقة المتبادلة بين « الايماءات » و « الحديث غير الكامل » و « الصمت » . وتتجلى هنا خصوصية تأكيده حول ان « الحروف تقوم في اسلوب بوشكين مقام اشارات الترابط المضللة التي لا يتم تحقيقها بتاتا او تتعرض للتعقيد من جراء المعاني الجانبية المفاجئة »<sup>(١٨)</sup> .

يقول ف. ف. فينوغرادوف : « اضفت الحياة والواقع القائم على الكلمة البوشكينية حلة من الايماءات المضللة المتقلبة » الاستعمالات » .  
فالكلمات التي تصور الموضوع الادبي تكاد تنحرف جانبيا عن الواقع القائم مكتفية بالاشارة اليه »<sup>(١٩)</sup> .

---

١٧- غ. أ. غوكوفسكي . بوشكين وقضايا الاسلوب الواقعي . موسكو = دار الاداب الحكومية ، ١٩٥٧ . ص ٣٣٥ - ٣٣٦ .

١٨- ف . ف . فينوغرادوف . اسلوب « ملكة البستوني » « بوشكين » فريمينيك . لجنة بوشكين ج ٢ ، ص ١٩٥٦ . ص ١٤٠ .

١٩- ف . ف . فينوغرادوف . حول اسلوب « التراث الادبي » كتاب ١٦ - ١٨ ١٩٣٤ ، ص ١٣٦ .

ولتوضيح هذه الاستنتاجات المتناقضة التي خرج بها الباحثون لابد لنا قبل كل شيء من تبيان وجود اساليب داخلية متباينة في نتاجاته الثرية الكاملة. وفي قصصه « فاسلوب » ناظر المحطة » و « ملكة البستوني » و « زنجي بطرس الاكبر » و « ابنة الامر » ليس متجانسا ابدا اذا انطلقنا من وجهة النظر هذه . ان ما يحدد بساطة اسلوب « ناظر المحطة » هي البساطة الروحية التي يتسم بها البطل الرئيس وحياته وبساطة المحور وطيبة الراوي الذي يشبه الكاتب .

يقتزن الايجاز البالغ بالسرد غير المتكلف الذي لا تكاد تشعر به . فالكاتب لا يحمل نفسه ضيقا ولا يحملها مشقة لان التركيز والدقة من طبيعة تفكيره . اضافة الى هذا فالقصة تعود لثلاثة مؤلفين ، الاول منهم كان « موظفا صغيرا » ثم اصبح مستشارا للموظف أ. غ. ن. حيث يروي حادثة من حياته الى ايفان بيتروفيتش بيلكين الطبيب البسيط الذي يسجل القصة . والثالث مؤلف « يفغيني انغين » . لا ينتقل سرد الاحداث من شخص لثاني ، لثالث . ولا يتخذ شكلا ثلاثيا أو متداعيا . انما يجري العكس ، فالعرض ذو ملامح متماثلة رصين وصاف . المؤلف الاول يلزم وجوده باعتباره شخصا فعالا ومتجولا يطوف روسيا « من جميع جهاتها » ويتحدث ببساطة مع فيرين وابنته ولتقتي به أولا كفتى مفتون بدونيا يمسي بعد ثلاث أو أربع سنوات امرءا اقل حماسا ، مجبا للاستطلاع وقادرا على التعاطف العميق مع احزان الآخرين . تمر بضعة اعوام ربما تكون عشر سنوات ويتذكر الماضي ويشيره اثارة عميقة فيعيد متعمدا عن الطريق ويعرج على المكان الذي يعرفه منذ أمد بعيد بعد ان زالت الآن المحطة وينفق نفوقه ويضيع وقته . وتدهشه الفكرة التي خطرت له وهي دخوله في ذلك الممر الذي « قبل فيه مرة ما » « دونيا المسكينة » . وتوخز قلبه الطبيب الحافل بالكابة افكار حول الموت والالم والتوبة . ويروي لاي فان بيتروفيتش قصة الناظر المعجوز الكثيبة على النمط الذي رويت وتروى القصص في الاماكن النائية وفي الاماسي الخريفية

والشئوية • ان ايفان بيتروفيتش ( الوديع الشريف ) يهوى المطالعة وسماع القصص • وكان المؤلف الثالث بحاجة الى ثقائه وطيبته لكي يمزج بينها وبين ثقافته الحاذقة وعبقريته •

كان غوته وشاتوبريان وكونستان وموسيه بحاجة الى فيتر ورينيه وادولف واوكتاف للقيام بدور الرواة ليتحدثوا عن انفسهم وعن الاشياء القرينة من روح الكاتب ، اما بوشكين فهو بحاجة الى وحدة عضوية عميقة مع قاطن الريف الساذج الذي يرتجف من مجرد كلمة « مؤلف » وهكذا كتب قصصا عن الحانوتي والناظر العجوز والزواج الغريب لفتاة ريفية والنزوات التي اتصفت بها صبية أخرى •

تبدأ القصة بست جمل استفهامية ، تظل دون جواب لانها موجهة الى القاريء ويثوب الكاتب لتوه : يقولون انني شتمت وطلبت « كتاب القضاء والقدر » الذي « اجل ، لم اقرأ قيئه ولا مرة واحدة ! هذه ليست « بالمسائل البلاغية » حقا يدور الحديث هنا مع امرىء معاصر يفهم مشاعر كاتب القصة • وهي مفهومة بالنسبة لنا تماما وتذكر السطور الاولى في « ناظر المحطة » التي تشبه المفاجأة بعدم وصول الطائرة في وقتها المحدد في المطار الاتقالي الذي نزلنا فيه ولا نعلم متى تأتي • ان الكلمات السحرية « الجو رديء للطيران » يقابلها عند بوشكين « الطريق رديئة » •

تستدعي الاسئلة الاخيرة جوابا على نمط تفكير الناظر « تنبعث منه القصة برمتها •••• » أليس هذا اشبه بالسجن الرهيب « فالراحة مفقودة ليلا ونهارا » تستمر لهجة الحديث الطبيعية على مدى القصة مشفوعة بالدقة والاقتضاب • لا يشكل الاقتضاب عائقا في طريق التصوير المحسوس المتكامل • تقع الحادثة الاولى ، المكرسة للمحطة في صفحتين صغيرتين • ولكنها تنطوي على تفاصيل كثيرة : فالقاريء يعرف ان « اليوم كان قائظا » ثم « سح المطر رذاذا » والمتجول « تبلل كله » فاضطر « ان يغير ملابسه » وشرب الشاي •

مع ناظر المحطة وابنته • اما صورة دونيا ذات الاربعة عشر عاما والعينين الزرقاوين الكثيرة الدلال التي رأت العالم بطريقتها الخاصة فلا يمكن المزج بينها وبين أية صورة ادبية اخرى •

يتوافر القسم الثالث من النص على المشهد الذي يصف فيه الصور المعلقة على حائط المحطة • وتعرض قصة الابن الضال بشكل محسوس للغاية لدرجة وصف العجوز الوقور - الذي هرب ابنه - من طاقيته الى حدائه •

الا ينطوي هذا على « ايماءات » و « اشارات الحديث المتقطع » « والصمت » ؟ ان الموازة بين الابن الهارب من أبيه والابنة التي فعلت الشيء نفسه تماما واضحة وخالية من التكلف بحيث تستبعد الكلام عن ايسر تعقيد في هذا الشأن •

والعكس هو الصحيح ، فاللاقتضاب يعتمد بالذات على التعبير المباشر الدقيق ووصف الاحداث : « وتحتوي الجمل الاكثر شيوعا على جملة من الاراء المترابطة فيما بينها ولكنها متباينة تباينا كبيرا وهي لا تقتصر على وصف اللحظة الراهنة حسب • وانما تتطلع الى المستقبل مينة كيف كان من الممكن تجنب هرب دونيا •

يبلغ الايجاز في السرد اقصى مداه في القسم النهائي : « كيف مات ؟ » « لقد ادمن على الخمر أيها العم » • لم يذكر شيء آخر عن الاعوام الاخيرة من حياة سامون فيرين وموته • ولكن كلمة « ادمن على الخمر » تحمل في ثناياها مضمون القصة كله ، فليس ثمة عزاء لاسى الاب فقد أودى به الاسى الى القبر وتحتوي هذه العبارة على كل شيء دون اللجوء الى الايماء أو الرمز فهي واضحة وبسيطة •

تحفل الصفحة الاخيرة بالتفاصيل ■ كالغيوم الرمادية والريح الباردة  
والحقول المحصودة والاوراق الحمراء والصفراء واشجار الجوز والمزمار  
والجرو الاسود وخمسة نقود فضية والصليب الاسود ذي الصورة النحاسية  
وقطعة نقود واخرى ■

كيف يتحقق الايجاز السردى الحافل بهذه التفاصيل ؟

تبوح هذه الكلمات البسيطة ، ( قالت السيدة : « انا اعرف الطريق »  
بدخيلة دونيا الى القارىء فهي مفعمة بالغنائية الخفية من الذكريات المؤلمة التي  
يشوبها القلق والغموض ، يقول «الصبي الرث الثياب الاحمر الشعر الاحدب»  
« لقد ركعت هنا وظلت راکعة فترة طويلة » ان كل كلمة موجهة مباشرة وبكامل  
قوتها ودون أية ايماءة الى القارىء • كانت الصور الشعبية البسيطة تشير الى  
« الحزن العميق وتوبة » الابن الضال ■ أما هنا فليس ثمة حاجة الى الحديث  
عن التوبة والحزن فقد « ركعت هنا وظلت راکعة فترة طويلة » ، وهذه الجملة  
أقوى وأوفر معنى وأبسط من الوصف الاخير • يعطي الايجاز هنا شحنات  
بالغة لاكثر الجمل بساطة والمتعلقة بالماضي ■

ان حكاية الصبي الرث الثياب لا تخرج قيد ذرة عن البناء السردى ■  
وتحتوي القصة على حادثة أخرى ■ اذ تحتل حكاية الناظر ، الذي ثمل قليلا  
وفتح قلبه امام المسافر ، مكانا رئيسا ■

استهل الناظر الحديث بنفس تلك النغمة التي بدأت بها القصة : « اذن  
هل عرفت دونيا ■ ... ومن لا يعرفها ؟ » ويتخذ الحديث لونا شائعا :  
« احيانا يصل شخص ما ... واحيانا سيد ... وانا العجوز المخبول ... »  
لكن لو استمر فيرين في الكلام ابعد من هذا لادى ذلك الى القضاء على  
الصرامة والايجاز وتمطط السرد • ان الكاتب يمسك بحديث البطل ، ويبقي  
على طبيعة افكاره ومشاعره واحزانه ابان تصويره له ولكن ضمن اطار الشكل  
العام للقصة التي تتسم بالوضوح والايجاز • ويتم اختزال حديث فيرين الذي

يستغرق ساعة الى دقيقة واحدة • ويتأى بناء الكلام عن طبيعة حديث فيرين :  
« ٠٠٠ صفر باغنية وتحدث مع المارة من المسافرين واعطاهم قائمة المصروفات »  
او « قفز الخادم الى مقعد الحوذي ، فصفر الحوذي وجرت الخيول » •  
« التقي فينسكي عليه نظرة سريعة وتورد وامسك يده واخذه الى الغرفة ٠٠٠ »  
تسود صيغة الافعال جو الحديث . ولكن الصفات ولاسيما النعوت تحتل  
في ثثر بوشكين منزلة خاصة • ان هذه النعوت المشتقة من اصل الكلمة تدعم  
الخاصية الاساسية في الشيء وتكشفها مثل : « كتاب القضاء والقدر »  
« والشكوى اللامجدية » « والحوذي العنيد » « ان النظار الذين يشتمون  
كثيرا هم اناس مسالمون عموما وخدمون بطبيعتهم يحبون المعاشرة  
ومتواضعون » « الابنة ٠٠٠ يالها من مدركة رشيقة الحركة » « يبدو المسافر ،  
وهو شاب انيق ، ضابطا من الخيالة » • واحيانا يستبعد بوشكين جميع الوسطاء  
من فيرين والمستشار ويملكين نفسه ، وها هو يبالغ في الكشف عن نفسه في  
هذا النعت : « ٠٠٠ لف شعره الاجعد على اصابعه المتألقة » •

تجنب بوشكين في مسوداته تجنباً حازماً تلك النعوت التي تدل على  
حالة خاطفة او مستمرة ولكنه يشير مرتين في التعريفات المفصلة الى علاقة  
الحاضر بالماضي التي قد تكون قريبة او بعيدة • وفي كلتا الحالتين يكون  
« الايجاز السمة المميزة له • فالنعت على الرغم من شيوعه في الجمل الثانوية  
الكاملة يرسخ اهم الروابط المحورية والغنائية : ١ - « استلقى حالا على  
السريّر نفسه الذي اضطجع عليه في العشية ذلك الشاب المحتال »  
٢ - « خرجت امرأة سمينة الى الممر الذي قبلتني فيه دونيا المسكينة في حين  
من الاحيان » ( •

لا يرى القارئ في كلتا الحادثتين مجرد روابط فقط ، بل روابط منطقية  
واضحة ، اذا ادركنا ان كلمة منطقية تعني الانسياب من بعضها الاخر باعتبارها  
روابط مفهومة أو أكثر من مفهومة لانها موضحة حتى النهاية •

يختلف الامر في قصة « ملكة البستوني » حيث يعمل السرد الموزن على حبس حركة الافكار والمشاعر المعقدة المتفجرة في اماكن ضيقة .

« ١ - في هذا الوقت رمقه امرؤ من النافذة ثم ابتعد فوراً ٢ - لم يول هرمان انتباها له بتاتا ٣ - سمع بعد برهة انفتاح الباب في غرفة الانتظار .  
٤ - ظن هرمان ان خادمه الثمل قد عاد - حسب عادته - من نزته الليلية .  
٥ - ولكنه سمع خطى غير مألوفا : فثمة امرؤ يمشي محدثاً صوتاً خفيفاً في حدائه . ٦ - انفتح الباب ودخلت امرأة في فستان ابيض ٧ - ظنها مرضعته المعجوز واستغرب من مجيئها في مثل هذا الوقت . ٨ - ولكن المرأة البيضاء انسابت ووقفت فجأة امامه وعرفها هرفان ، انها الكوتتيسة ! »

اوصلتنا الحلقات التمهيدية السبع الى الثامنة . اما الحلقات الاولى والثانية والثالثة والرابعة والسادسة والسابعة فهي حلقات مزدوجة . فالحلقة الاولى في كل زوج منها : الانطباع البصري أو السمعي . والثانية هي الادراك الحياتي الواعي لهذه الانطباعات التي تبدو اعتيادية للغاية .

يتحدث واشنطن ايرونت ، الروماتيكى النزعة والمعاصر القديم لبوشكين في قصته « الخطيب - الشبح » : بسخرية عن الشبح الوهمي في اسلوب يشبه فاتتازيا القرون الوسطى . يحدث النقيض في « ملكة البستوني » ، اذ يظهر الشبح من حلقات مفردة في الواقعية وحيوية وحياتية وسيكولوجية وبعيدة عن السخرية او الطابع التمثيلي . وتفضي بنا سلسلة هذه الحلقات لاحقاً الى الاحداث الرئيسة في القصة التي تقترب مباشرة من تفاصيل هذه الحادثة : « كان هرمان مضطرباً للغاية » . « أكثر من شرب النبيذ آملاً في أن يهدأ قلقه الداخلي » « ولكن النبيذ هيج خياله أكثر » « على هذا النمط سيعالج دوستوفسكي بصورة واقعية كوايس ايفان كارامازوف » . « وعليه » فالشبح هو الافراز الطبيعي لحالة هرمان النفسية . وتنطوي هذه الحادثة على مسيرة منطقية مزدوجة وهي الاحداث الباطنية العميقة والظاهرية الواضحة .

ان الفكرة التي راودته عن الخادم الثمل والمرضة العجوز والتداعيات  
الاعتيادية تهدى موقتا الاضطراب « البالغ » ( الكلمة الحبيبة الى  
دوستوفسكي ) - الذي يطفو ، بالرغم من هذا ، الى الخارج .

يتحقق الايجاز الواضح تماما في سرد « ملكة البستوني » بواسطة وضع  
بطل القصة والمحور المتوتر اللذين يضغطان في عبارة بسيطة جدا ذلك المدلول  
الكبير المثير : « سمع هرمان خطواتها السريعة » . انها ليزا وهي تصعد درجات  
« السلم الى غرفتها معتقدة ان هرمان سيكون هناك » تدخل كلمة « السريعة »  
« القارئ في العالم الداخلي للفتاة المتهيجة المفرمة » وتكمن قوة النعت في المنطق  
« الواضح للقصة برمتها » .

السرد مؤثر جدا . وتشير الجمل القصيرة المنفردة اشارة قوية تشبه دقات  
« الساعة الى تنامي الحوادث المنعزلة ايضا ولكن ينهض بعضها من الاخر بصورة  
منطقية : « صفقت الابواب » سارت العربية وئيدا في الثلج الهش . اقل  
« الخادم الابواب » اتمت النوافذ ... وصلت العربية وتوقفت عن السير .  
« وسمع صوت اقدام تهبط سلالم العربية » ثمة حركة في البيت » .

ويتماشى مع هذا تماما المنولوج الداخلي ووصف حالة الابطال النفسية ،  
« اللذان لا يتصفان بالايجاز حسب ، بل وبدقتهما البالغة » هكذا تفكر  
« ليزا في لحظة من اكثر اللحظات هولا واضطرابا في حياتها : « ... ليس حبا »  
« بل نقودا ... » ويتسم تفكير هرمان وشعوره في هذا الوقت بالوضوح المطلق :  
« لقد افزعته شيء واحد : وهو ضياع السر ، الذي ينتظر الاثراء منه » الى  
« الابد » .

تتجسد حتى الازدواجية والتردد في اسلوب بوشكين في صورة منطقية  
« دقيقة : « ... دخلت خائفة الى غرفتها متمنية ان تجد هناك هرمان وان  
« لا تجده » . وكذلك الحال في قصة « دوبروفسكي » : « ... حيرها شيء  
« واحد : كيف تستقبل اعتراف المعلم لها ، هل تستقبله بسخط ارسقراطي



أو بروح الاحترام للصدقة أو بنكتة مرحة أو تلزم الصمت • وكانت في هذه  
الاثناء تنظر بين لحظة وأخرى الى الساعة » •

تتكشف افكار كلتا البطلتين بدقة بالغة يتميز بها بوشكين • ولا تبين  
مشاعرهم بصورة أفضل عبر تفكيرهم وانما بهذا الشكل : « وكانت في الاثناء  
تنظر بين لحظة وأخرى الى الساعة » •

تعتبر نظرية ف. ف. فينوغرادوف ، « الاشكال الذاتية » ، انجازا  
مهما في فهم ثر بوشكين • وهذه النظرية ثمرة للغاية لانها تلفت الانظار الى  
الحالات الجوهرية غير الملحوظة سابقا : فاضافة الى الراوي والطريقة التي  
ينفرد بها • ثمة شيء دقيق وهو الفهم الذاتي للواقع ، فهناك نقحة من « الانا »  
لصيقة في كل ما يقول •

يلتقط ف. ف. فينوغرادوف هذا النمط من الظلال المختلفة التي  
لا تقضي الى تحطيم الاستقامة المنطلقة للنتاج الادبي او طمس وضوحه الكامل •

تهتم قصص بوشكين بشخصية الراوي اهتماما جوهريا وان كان غير ملحوظ  
مباشرة وهذا هو الحال بالنسبة الى « عيار ناري » فابطالها لا يقتصرون على  
سيلفيو المتجهم المنتقم والكونت الابالي وزوجته الحسناء فالضابط ي. ل. •  
ب. الشاب الروماتيكي النزعة المتعنت المتحمس المعنى بالناس والمحب لمعاشرتهم  
يكاد يكون مبرزا اكثر من الشخصيتين الثانية والثالثة بل وحتى الشخصية  
الاولى • وها هو يجد نفسه مقيما في مكان ناء في « قرية صغيرة بائسة »  
بعد ان غدا في عمر فاضح • وقد اغتمته الوحدة والكمد وفقدان الكتب :  
« ... اذا اقبل الظلام سريعا فلا اعرف ابدا مكانا الجأ اليه » • وافضل ما يمكن  
التفكير به الان هو « ان ينام مبكرا ويتناول الغداء متأخرا » وعندئذ يصبح  
المساء اقصر • وها هو منحى مشاعره في هذا الوقت : « اثار اغاني النساء  
القرويات الحزن في نفسي » و « آلني رأسي » من الخمر « وخشيت ان

اصبح ... مدمنا » . واغمه الجيران « الذين يمتزج حديثهم ... بالافوقات »  
والانقاس » واذا امعنا النظر في هذه الحكاية المغمورة من القصة فاننا نجد  
انفسنا في عالم تشيخوف . يقوم هذا المشهد العاصف المفزع عند بوشكين  
على التضاد ويذهل الحديث عنه الريفي الرضي العيش .

لا يقتصر التشابه هنا على الطابع العام حسب . انما يتعداها الى لغة  
بوشكين التي تحمل في تضاعيفها علائم لغة تشيخوف بالذات ومقدمات الواقعية  
ذات الطابع اليومي المنطوية على ثورة عارمة ضد الحياة العادية التافهة . ويعتبر  
البطل ي . ل . ب ، المائل امامنا في هذا الركن من القصة في وضعه الاعتيادي  
سلف العديد من ابطال تشيخوف . وتستبعد شخصية الراوي المستسلم  
ويكاد القارئ ينسى وجوده في اجزاء القصة الاخرى حيث نجد عالما مغائرا ،  
عالم الضباط الصاحب وسيلفيو الذي تتغلب اهاوؤه عليه والكونت اللا ابالي  
الثري .

يستعمل بوشكين في بعض الاحايين العبارة المعكوسة ، التي يدل بناؤها  
على الرابطة القائمة بين كاتبين . يشير بيتروشا غرينوف ببساطة قائلا « تعلمت  
الكتابة والقراءة تحت اشرافه عندما كنت في الثانية عشرة من عمري » . ولكنه  
يردف قائلا في الحال : « استطيع الادلاء باراء سليمة تماما عن خصائص الكلب  
السلوقي الذكر » . « في هذا الوقت وضع عمي لي معلما فرنسيا وهو السيد  
بويه ... » . يواصل بيتروشا الكلام هنا قائلا : « ... اتعلمون انهم  
استقدموه من موسكو مع مخزون النبيذ السنوي وزيت الزيتون » ؟ تكشف  
هذه السخرية الجافة الواضحة تفكيرا ذا نزعة مغايرة ، وهو ان الجندي  
والحلاق السابق « جاء الى روسيا ليصبح معلما ، غير مدرك تماما اهمية هذه  
الكلمة » « وتلقى مقابل رفته ضربات ظل يئن منها يوما كاملا » . تمتاز

---

(\*) جمع نواق : ترجيع الشهقة . وتسميها العامة في العراق شهبكة ، وفي  
سوريا ولبنان يسمونها : « الحازوقة » .

العبارات المعكوسة بالبساطة • ويصيب حالا مدلولها المعكوس الجمل المتجاوزة بالانتعاش : « اخبروني ان السيد قد اعطاني درسا ٠٠٠ وكان بوبيه في هذا الوقت ينام في سريره نوما بريئا • وكنت مشغولا باعمالى ٠٠٠ فقد وضعت حية ذات ذيل » • تظهر توا عبارات كاملة ذات معنى مزدوج مشوبة بسخرية واضحة كالبلور : « عندما رأى تماريني في درس الجغرافية ٠٠٠ » • تنطوي كلمات « يجب التعود على الخدمة » على معنى معكوس في مثل هذه الرابطة : « شرب زورين شايا كثيرا وقدم لي الشاي وهو يقول يجب التعود على الخدمة » •

تكتسب الجمل البسيطة للغاية معنى جديدا وحياة جديدة ، مساعدة على رص نسج القصة واغناء مدلوله ، والابقاء على البساطة والوضوح فيه •

غالبا ما يشيرون الى اعجاب ل • ن • تولستوي بالبداية التالية « وصل الضيوف الى البيت الريفي ٠٠٠ » • حقا ان هذه البدايات التي تدخل القاريء في الحدث مباشرة هي من مميزات ثر بوشكين • بها تبدأ « نادينكا » ١٨١٩ وتحتوي « ملكة البستوني » ١٨٣٣ على مثل هذه البداية : « لعبوا مرة من المرات الورق » وكذلك « مذكرات شاب » : « اصبحت في ١ أيار ١٨٢٥ ضابطا ٠٠٠ » أو : « لقد تقرر مصيري • سأزوج ٠٠٠ » الخ •

وبالرغم من ذلك تتميز القصص الكاملة بالبداية المستأنية الموضوعية : « قبيل بضعة اعوام وفي احدى ضياعه ٠٠٠ » « دوروفسكي » « في احدى محافظاتنا النائبة ٠٠٠ » « الانسة الفلاحة » • تعتبر هذه البداية « كان ابي اندريه يتروفيتش غرينوف في شبابه ٠٠٠ » بداية صدامية في نوعها • يتسم بها اسلوب المذكرات الريفية والذكريات الطيبة الوئيدة الشاملة •

يحتفظ ثر بوشكين المتصف بالايجاز البالغ والحافل بالسخرية وذو الطبيعة الفاعلة • في هذه البدايات بمهته الرئيسة الا وهي الوضوح • ومع ذلك فان جامعا واحدا يجمع الايجاز والشمول •

كان غوكوفسكي محقا تماما عندما قال : « يتميز ثره قبل كل شيء بالدقة والوضوح والمنطق ... » .

يبالغ ف . ف . فينوغرادوف ، المولع بالاستكشافات الممتعة والموازاة . كثيرا بدور « الروابط الادبية » التي تحطم - حسب رأيه - الغاية التي يرمي اليها نثر بوشكين . ومن الشيق حقا ان اساس محور « الانسة الفلاحة » ظهر في نتائج مختلفة من مطلع القرن التاسع عشر كما هو الحال بالنسبة لقصة لافوتتين « اللوحة المصفرة » التي نشرت عام ١٨٢٦ في « فيستنيك يفروبي » وكذلك بدل بوشكين بطريقته الخاصة المحور القديم كما فعل شكسبير بالوثائق والتراجيديا المكتوبة قبله . ولكن هذا لا يعني ابدا ان تراجيديا شكسبير وقصة بوشكين تحتوي نظاما من الاشارات الى المؤلفات الموضوعية قبلهما . والعكس هو الصحيح ، فالقارئ يجد استقلالية كاملة في اعمالهما وهما ابعد ما يكون عن ان يصبحا علامتين . وقد فهمهم معاصروهم واولئك الذين قرأوا « فيستنيك يفروبي » عام ١٨٢٦ على هذه الشاكلة ولا غرو اذا اعتبر ن . بوليفوي المغتاط « قصص بيلكين » عبارة عن « مهزلة في زي صدرية بسيطة لا رحمة فيها » (٢٠) .

ان السمات العامة التي يتسم بها نثر بوشكين ، وهي الروابط الفكرية المفرطة والوضوح والايجاز والبساطة الكاملة تقربها من نثر نتائج التاريخ ومقالاته النقدية ورسائله . وهذا لا يعني بتاتا ان نثر قصصه المختلفة رتيب : فهو يبلغ في « ملكة البستوني » درجة من الحيوية والتناسق بين حركات الافكار المتجاورة ومن التلاقي والصدود مما لا نظير له في « ناظر المحطة » . اضافة الى هذا فان النثر الابداعي يختلف عن النثر العلمي .

---

٢٠ - المقتطف مأخوذ من كتاب أ . ليجنيف . نثر بوشكين . ص ٢٧ .

تثير بعض الحالات البسيطة للغاية انفعالا قويا لدى القارئ لان بساطتها تذهله. ويؤثر مثلا اللقاء الذي يتم في الحانة في « زنجي بطرس الاكبر » تأثيرا قويا لا يقارن بوصف الفراق مع الحبيبة .

يرتبط بناء ثر بوشكين ارتباطا عضويا بشخص قصته ويتوقف في الفصول الاولى من رواية « زنجي بطرس الاكبر » . فحتى الشخصيات المعقدة مثل بطرس وهرمان وترويكوروف وبوغاتشيوف مبنية كل منها على اساس الصفة المتغلبة فيها والتي تخفف السمات الانسانية الاخرى من قوتها . ان هذا المصلح العبقري منغمركليا في قضيته العظيمة وهو في الوقت ذاته طيب دمث الخلق محب للحياة العائلية وصديق حميم ومنكت ومزاح . ان تفكيره وحيد الجانب قاس تسيطر عليه فكرة الاثراء وهو في الوقت ذاته امرؤ حساس لا يتحمل النوائب . هو سيد طاغية ذو نفس روسية رجة يضيق الطغيان عليها . انه نسر طليق وقائد ملهم للفلاحين المتمردين وهو في الوقت نفسه فلاح محتال فقط وهو احيانا قوي الذاكرة لمن صنع له الخير وحيانا قاس .

ابتعد بوشكين في قصصه عن الطريقة « الموليرية » ولكنه لم يبدن نحو ما يسمى الطريق « الشكسبيرى » في تصوير الانسان ( ١١ ، ١٤٠ ) . أن مبدأ الايجاز والبساطة والوضوح البلوري جعله يتوقف عند خلق الشخصيات في ثره مثل شخصية يفغيني انغين بطل أو انغين بطل « الفارس البرونزي » . ولم يستطع كل من تشاديف ويستيل وبراتينسكي وكوخيلينكر أ. ب كيرن أو أ. أو روسيت أو أ. وأ. ف زاكرينسكايا الدخول في عالم قصصه .

تتميز قصيدة « أنسامحينني ... » بكشف اكثر تعقيدا وتحليلا للشخصيات . فقد حاد ابان خلق قصصه عن طريق الرواية الاجتماعية - السيكولوجية المائلة امامه . ويتجلى عنصر المغامرة بقوة بالفة في قصص « عيار ناري » « العاصفة الثلجية » « دوبرفسكي » ويقوم هذا العنصر

أحيانا على بعض التأثيرات التي تبدو مناقضة لمبدأ البساطة التامة . ولكن الحقيقة مغايرة لهذا ، لان تبيان الوجه الحقيقي لسيلفيو الغامض او عندما يخطب بورمين زوجته الشرعية او عندما يظهر فجأة ان المرابي الهادي هو رئيس عصاة من اللصوص وغيرها من التأثيرات الفكاهية الساذجة تتماشى كلها مع البناء الداخلي للقصة واسلوبها .

يحقق بوشكين في تتابعاته المتنوعة شعبية حقيقية ولا غرو اذا حاد عن الطريق المطروق . لانه يفضل الحديث عن دونيا فيرينايا وماشا ميرونوفايا بدل الحديث عن كيزن أو الاميرة فولونسكايا . وهو يشعر بالضيق بين جمهور القراء المحدود ويتوجه نحو جمهور اوسع منه بما لا يقاس .

تعارض قصصه التصنع الادبي وتسود فيها الروح الطبيعية ومقاومة الحشو الادبي مما سيحظى باهتمام غانتشاروف وتورغينيف ول . تولستوي فيما بعد .

تركت المواضيع الاجتماعية الكبيرة . ولا سيما مواضيع « زنجي بطرس الاكبر » و « دوبروفسكي » و « ابنة الامر » وشخصيات سامون فيرين بوغاتشيوف وحتى الشخصيات العابرة مثل الحداد ارخيب وميتيا اناسل الاحمر الشعر . اثارا عميقة بالغة .

تعتبر « ملكة البستوني » من القصص المضغوطة في اطار الايجاز الشديد مما اضفى عليها سطوعا يشبه سطوع الالماس المصقول . ان شخصية هرمان مرصوفة ونحن نود معرفة كيف تكون هذا النمط من الناس وان نعمن النظر في نفسيته . لقد توقف السرد قبل اوانه ، اليس كذلك ؟ تنطوي « ملكة البستوني » على حكاية مقتضبة للغاية ، تتماسك داخل اطرها ولا تتهاوى ولا تتحول القصة الى رواية . يتماشى الشكل الداخلي في « ملكة البستوني » وروح الرواية ولكن شكلها الخارجي لا يحقق ذلك . يرتبط البناء الادبي المقتضب ببعضه ارتباطا عضويا مع ايجاز المحور والشخصيات

واستبعاد التفاصيل الحياتية والسيكولوجية والمحورية والكشف الكامل  
لتجربة الكاتب الحياتية المتنوعة مما يعتبر من مستلزمات الرواية .

#### ٤ - ميلاد الرواية الروسية

اثبت د. س. ليخاتشوف فكرة مثمرة للغاية في مقالته المسماة « خاصية  
من خصائص الواقعية » حيث اعتبر « الواقعية مرتبطة بالتوسيع الدائم  
للميدان الذي يجري تصويره » « ولا تطيق نظام القوانين » (٢١) ، وتنقض  
كل القواعد القائمة المتخلفة . لان تيار الحياة الذي لا يخفت يجرف دائما  
ما هو موجود . ويحل شيئا اخر محله وهذا هو شأن اشكال السرد النثري  
في ابداع بوشكين .

لا تظهر المرحلة الثانية من مهارة بوشكين الاسلوبية بعد المرحلة الاولى  
وانما تتكشف في اعماقها ومعها وفي اطار الصراع بينهما (٢٢) .

لا يتشكل شيء جديد في ادراك الكاتب للواقع وفي تفكيره ولغته حسب،  
وانما يناقض هذا الشيء الجديد اسلوب « ابنة الأمر » . لان اسلوب قصصه  
شيء واسلوب رواياته شيء آخر فهما يختلفان لحد ما . ان تداخل لغة  
الرواية عفويا مع لغة القصة يخالف طبيعتها لذلك عمل الكاتب على تجنبه .  
يتم في مسودة « زنجي » ، التي لا يخرق فيها البناء القصصي . استبعاد احلام  
ابراهيم وتفكيره وذكرياته الخارجة عن اطار الحدث ويتجنب كذلك التحليل  
المسهب للمشاعر التي تملكت المسافر عندما قبل دونيا في « ناظر المحطة »  
أو الماضي الذي افترضته البطلة في « ملكة البستوني » وتفاصيل العلاقات  
بين غرينيوف واماها في « ابنة الأمر » . لقد تم حذف كل ما يسيء الى المنطق  
الصارم الذي يتسم به السرد الفعال .

٢١- « فوبروسي ليتيراتوري » ١٩٦٠ . رقم ٣ . ص ٦٦ - ٦٧ .

٢٢- ثمة دراسة موسعة لمسودات وخطط روايات بوشكين في فصل « خطط بوشكين  
للرواية النثرية » في كتاب ١ . ف . تشيتشرين « ظهور الرواية - الملحة » .

الرواية شيء آخر تماما . ان ما يعتبر « زائدا » في القصة يصبح في صلب القضية الرئيسة بالنسبة للرواية : تفكير الابطال ، التحليل المسهب للمشاعر .  
الايضاح الماضي . تفاصيل العلاقات الانسانية الخ . « تحذف » من القصة بصورة خفية الشخصيات المعقدة والتراجيديا الروحية . فلا تقوم مهمتها على تصوير ما « يعكس العصر » .

لم يكمل بوشكين الرواية النثرية \* . فقد توقف عند الفصول الاولى من الرواية التاريخية « زنجي بطرس الاكبر » التي بدأها وفق الروح الجبارة المجردة من التكلف والايجاز المطلق . لم تدخل صور « العاصمة الجديدة » وحياة بطرس البتية - بالرغم من قوتها الكبيرة - في اطار الاحداث . ومن الواضح انه لم يتضح بعد اهتمام الكاتب نحو فاليرين الابن العامل في الجيش وحببته المسكينة ابنة البويار التي لا تعرف القراءة والكتابة وتوقف العمل في « روسلافيف » الرواية التاريخية المستقاة من الماضي القريب . وهي تنطوي على شخصية نسائية تتعدى اطار قصص بوشكين في تفكيرها المسرف الجراءة وقدرتها في التأثير بشجاعة كفتاة روسية وطنية .

اما بقية الرواية فهي عبارة عن خطط ومعان عامة ومشاهد ومسودات . وبالرغم من هذا تتجلى بوضوح مرحلة جديدة في اسلوب بوشكين مغايرة لاسلوب قصصه في مرحلتيه الاولى والثانية .

يظهر النعت الذي يدل على التغير والحركة والمشروطية ويتناول جانبا احاديا من الموضوع . ويحتل المنزلة الرئيسة بدل النعت المضبوط الذي يخص جوهر الموضوع ذاته « والمتسامح ازاء الناس » . وباستطاعة مثل هذا النعت وصف المرء المفكر اكثر من وصف المرء الذي يفكر به « انها مضحكة للغاية » .

---

(\*) وذلك بسبب موته المفاجيء في المباراة التي دبرها البلاط للتخلص منه .  
الترجمة -



يصبح النحو اكثر تشعبا وتحليلية • بل تظهر صفوف قليلة - من الجمل  
الثانوية المتماثلة « لا يتصرف كعشيق وانما كصهر يؤدي واجبا نحو حماته  
المتقلبة الاهواء » « تلك التي احببتها ... والتي في كل مكان ... والتي  
لقاؤها » • وكثيرا ما يحرك حديث الابطال في القصص المحور في اتجاه حلقاته  
المهمة • بينما يظهر في مسودات الروايات شيء آخر وهو الحديث النموذجي  
في صالات الاستقبال حيث تنبعث العلاقات المتبادلة بين الابطال • ويتميز حديث  
الصالونات بالاسهاب في النتائج غير الكاملة : « وصل الضيوف الى البيت  
الريفي » « قضينا المساء في البيت الريفي » • وثمة نكت تافهة يتناقلها النبلاء  
واجوبة الضيف الوسنان والكلام العام « جرت التعليقات هنا ... وسماها  
الاخرون ... وغيرهم ... وثالثهم ... » تنطوي « رواية في رسائل » على شيء  
يشبه صالون آنا بافلوفنا شيرير في « الحرب والسلام » كالثرثرة الارستقراطية  
في اجوبة ساشا • ترتبط هذه الخصائص الجديدة في ثر بوشكين ارتباطا  
عضويا بالبناء الجديد للشخصيات والمحاور والافكار •

ان ليزا في « ملكة البستوني » فتاة مسكينة تشعر بالاهانة سواء من  
ناحية معاملتها كخادمة او معرفتها بأن هرمان لا يحبها وانما يحب المال •  
تختلف شخصية ليزا تماما • بطله « رواية في رسائل » ، فعزة النفس التي  
تتصف بها تأخذ شكلا مَرَضِيَا ، تسيئها المعاملة اللطيفة التي يظهرها اقرباؤها  
والاثرياء وتترك بطرسبورغ هربا ممن تهواه وهو الذي يبادلها الحب بدوره •  
وهي تخفي مشاعرها الحقيقية عن صديقتها ، التي وعدتها أن تكون صريحة  
معه ، وتظل دوافع تصرفاتها وكلامها خفية فلا يمكن الحدس بالسلوك الذي  
تسلكه • فهذه « المخلوقة التعسة » ذات القلب « الرقيق بطبيعته اخذت  
تزداد ضراوتها من ساعة لآخرى » • ولكن ليزا هذه اوسع  
اطلاعا بما لا يقارن من ليزا « ملكة البستوني » أو ماشا ترويكوروا  
واذكى منهما • وهي لا تناقش بنظرة ثابتة متشككة حول

ريتشاردوسون وولتر سكوت فقط بل وحول فيازيمسكي •• وبوشكين ان الكتب لا تفتح امامها عالما خفيا جديدا كما هو الحال بالنسبة لتاتيانا فهي غارقة في عالمها الداخلي رغم وجود الرواية بين يديها • وهي تنظر من علو لكل من ريتشاردسون ولامرتين • وبدأت لها ساذجة روايتهما التي احبتها في وقت ما وقرأتها بشغف في الحقول • شرع بوشكين في كتابة هذه الرواية اثناء كتابة الفصل السابع والثامن من « يفغيني انيغين » حينما القت تانيا لتوها ، وهي وجلة خجول • نظرة على « ملامح قلمه » •

ان مأساة ليزا في اساسها مأساة اجتماعية فهي ارستقراطية حل بها الفقر واما « فارسها » فهو « حفيد مليونير طويل اللحية » نبيل من النمط الجديد • ويكمن قلق عميق في اساس اوهاهما المرضية « سيفوز بحبي واعترافي له بذلك ثم يفكر في زواجه غير المربح مني فيتخلى عني لسبب من الاسباب وبتركني » وأنا ••• » •

تعتبر شخصية زينيدا فولسكايا التي تناقض بوضوح شخصية تاتيانا من جملة الشخصيات النسائية المهمة • وقد ظهرت هذه الشخصية في اشعاره الغنائية كقصائد « لوحة » و « ناير سينك » و « عندما كانت سنوات شبابك ••• » • تظهر في القصيدة الاولى مقارنة بين « العواطف المشبوبة » و « الروح المتوهجة » وهي تنطوي على مبالغة فلسفية •

كان يروم بعثرة قواه

بالرغم من مواضع علي القوم

مثل مذئب طريد

يضيء في دائرة محدودة

اما القصيدتان التاليتان فأتهما أكثر صفاء وبساطة • ولكن تصبح نظرة  
الكاتب الموضوعية المتطلعة أكثر تركيزاً خلافا لطبيعة الشعر الغنائية •

اتسقط اعترافاتك وتأوهاتك الرقيقة

واتسقط بظماً كل صرخة ...

وأنا وحيد بين الجمهور البارد

أشاركك آلامك ...

إن الروح الانسانية حرة لا يكبح جماحها وهي حائرة ومنهكة ايضاً •  
يرتبط المدلول الرئيس لهذه الشخصية ارتباطاً وثيقاً بالفكرة التي تعلق  
بوشكين حول الحرية واستقلالية كل افرىء، والشاعر قبل كل شيء: يتم التماس  
بين الموضوع الاول المقتضب في « ليال مصرية » والموضوع الثاني حول  
كيلوباطرا وكلا الموضوعين مرتبطان بشخصية زينيدا فولسكايا •

نعثر على تجسيد واقعي لهذه الشخصية في النتاجين : « وصل الضيوف  
الى البيت الريفي ... » و « قضينا المساء ... » • وتدخل مقدمة الرواية  
الاول القاريء مباشرة في قلب الحوادث المتطورة • وتتسم صورة بطلنة  
الرواية بالديناميكية • وبالرغم من هذا يظل التصوير اللاحق اقل محورية مما  
هو عليه في أية قصة • تتميز فولسكايا بالاندفاع الروحي وهي لا تعرف  
الكلل في بحثها ولا تعير اهتماماً لاداب المجتمع الراقي وهي طفلة ساذجة وسيدة  
ارستقراطية مجربة • ولا تنحصر مآساتها في مطاردة حُماة اداب اللياقة  
المتفطرسين لها فقط ، وانما في عدم مقاسمة شخص ما مشاعرهما العميقة القوية،  
فهي محاطة باناس بارددين تافهين ، زد على ذلك انها لا تعرف ماذا تريد قد  
تأهت تماماً في رحاب ذاتها • انها موزعة النفس • اما الرواية الثانية فهو قريب  
من الاول ويلقي الضوء على مفهوم بوشكين لموضوع كيلوباطرا : قالت  
فولسكايا التي انفصلت عن زوجها • ولكن الرجال في القرن التاسع عشر

باردون للغاية وفطنون» ان «الكلمة» التي نطقت بها تعني انها لا تتواءم عن تقليد كيلوباطرا وتعبر عن صلابتها وامتلاكها « طبيعة فخورة وقوى روحية كافية » . فهل يجوز لنا القول ان قمصها لدور كيلو باطرا القرن التاسع عشر يجعلها معذبة تعيسة ؟

نتنقل هذه الشخصية في ابداع بوشكين من تتاج الى اخر على غرار « الكوميديا البشرية » تماما . فنجدها في ثلاث قصائد غنائية ومشهدين في الروايات . من السهولة التعرف في « ليال مصرية » على زينيدا من حركتها السريعة الشجاعة وقد كانت الوحيدة التي اقدمت على سحب القرعة . وظهرت « كيلوباطرا نيفا » في الفصل الثامن من « يفغيني انيغين » الى جانب تاتيانا ولكنها :

لم تستطع التعقيم على جارتها  
بالرغم من فتنها ..

ظل الشاعر مخلصا لشخصية تاتيانا حتى في هذه الفترة من ولعه  
بـ اغرافينايا فيودوروفنا زاكريفسايا .

تسبق شخصيتا ليزا اوفولسكايا المرضيتين الواهمتين « بدرجة قوية » بناء الشخصيات عند دوستويفسكي ولا سيما نيلي في « مهانون ومذلون » واخما كوفايا في « المراهق » وناستاسيا فيليبوفنا في « الابله » . لكن لا يحق لنا التفكير بأي حال من الاحوال ان زينيدا « سيدة باهتة » مستفاعة من كتاب « في ركن ساحة صغيرة ... » انها زينيدا فولسكايا ذاتها . ومن الغريب ان مثل هذه الافتراضات يمكن ان تظهر كما لو كانت الاسماء تحتل أهمية حاسمة بدل الشخصيات . ليست هناك نزوة أو عواطف جامحة مندفعة ، ثمة امرأة وديعة ضعيفة صادقة تركت زوجها في سبيل عشيقها الذي اهتمها الان وارثكت بذلك ، كما يقول ميريميه ، خطأ مزدوجا . وقد وجدت هذه الحالة تعبيرا كاملا لها في « آناكارينا » .

يقوم رسم الشخصيات النسائية في « رواية من المياه القفقاسية » ضمن خطتين ، اما كاترينا بيتروفنا تومسكايا فقد تحددت شخصيتها على الغالب في الاطار الحياتي أكثر من ترويكوروف : ويسبق المشهد الذي واجهت به المدير تاجات تولستوي بصورة مدهشة : « تظاهرت كاترينا بيتروفنا انها تعرف قليلا بشؤون البيت ، ولكن اسألها وملاحظاتها كشفت جملها بالسلوك الارستقراطي واثارت احيانا ابتسامة تصعب رؤيتها على محيا المدير المهيب الذي دخل معها - بالرغم من هذا وبلطف كبير - في جميع التفاصيل التي اقتضتها التوضيحات » ( ان بناء الكلام النحوي يقترب ايضا من تولستوي ) نظرت ابنتها ماشا للحظة حسب ، « كانت فتاة في الثامنة عشرة من عمرها ، طويلة ذات وجه شاحب رائع وعينين سوداوين متوقدتين » ثمة احداث عاصفة تنتظر هذه الفتاة اليافعة في القفقاس .

ان علاقات الشخصيات الرجالية بالنسائية شبيهة تماما بما ستكون عليه فيما بعد في روايات تورغينيف . ليست شخصية « ب » بالشخصية الحقيقية وحدها - وهو يستقي فكره من « روابط خطيرة » . ( ٢٣ ) - وانما شخصية « بي » « الثرثار التافه الممل » ومينسكي ذاته « الانسان الارستقراطي » الذي يتميز باللامبالاة والبرود المتمثل في الاشخاص الذين يحترقهم وبات اقتراب زينيدا منه مصيبة بالنسبة لها ، لان فكره يقوم على الشك وعدم الثبات والعبارة الفكهة السطحية . وهو مستعد في سبيل نقل النكات الارستقراطية الى الاجانب اثناء حديثه ان يسخر من وطنه وأمسى حب زينيدا المخلص الصارم عبئا عليه .

اتخذت العلاقة المتبادلة بين فاليرين فالودسكي و « السيدة المسكينة » هذا الشكل أيضا على الرغم من اختلاف طبيعتهما ، فاليرين انسان تافه يحرص على الظفر بأهتمام اللواتي يحتقرنه ويفض النظر عن التي ضحت في سبيله . ثمة قوة فاعلة ثالثة في هذه الحكمة الا وهي المجتمع الراقي . انها قوة شريرة تستعبد الناس وتحيطهم بشباك الافكار الباطلة التافهة .

ان شخصية فلاديمير بطل « رواية في رسائل » شيقة للغاية . ويرتبط التفكير بدور النبلاء ومهامهم بشخصية الرجل المعجب اعجابا قويا بليزا وقد ترك بطرسبورغ في سبيلها ويذهب الى احد الاماكن النائية . ان مهمة الملاك هي الخدمة أيضا فعليه تتوقف الاشراف على ثلاثة آلاف انسان تعتمد رفايتهم علينا ، انهم اهم من قيادة فصيل او اعادة كتابة رسالة دبلوماسية مستعجلة ... ولا يمكننا التسامح مع اهمال اوضاع فلاحينا ... انا تركهم عرضة لطغيان الناظر المحتال الذي يضطهدهم ويسرقنا في الوقت ذاته » . هذه هي الفحوى الكاملة لمناقشات قسطنطين ليفين . الذي تظهر فيه الطبيعة اليتشورينية دون ان يلحظ ذلك . « ... انني مجامل ومتأدب للغاية ولكنهم لا يفقهون ابدا سبب وقاحتي على الرغم من انهم يشعرون انني لست وقحا » .. يغدو واضحا لنا ان ما يهدد ليزا بالكارثة ليست الطبيعة « الليفية » عند فلاديمير وانما طبيعته « اليتشورنية » \* .

ان الوضع الرهيب الذي يكتنف المجتمع الراقي والعصر المنحرف هنا الموضوعان الدائمان لروايات بوشكين التي تتمخض في داخلها الواقعية النقدية الروسية الصارمة . تضم المسودات

“L’Hôte du monde” “Zélie aime” “Les deux danseuses”

اناسا حائرين زائفين منهكين نفسيا . « الارستقراطي

---

(\*) ليفين بطل رواية ( أنا كارينينا ) لليف تولستوي وبيتشورين بطل رواية « بطل مصرنا » لليرمنتوف . المترجمة .

الثفس » « انها تعيسة للغاية » « انه يستميلها ثم يتزوج امرأة اخرى زواجا  
 قفيا » احدثت زوجته فضيحة له » هذا النمط من الناس تفرض طبيعتهم  
 التعاسة عليهم ويمشون حياة متشنجة تافهة » تحب زيلي شخصا انايا مغرورا  
 وتكتنفها العداوة الباردة التي ينضح بها المجتمع الارستقراطي » ولا تطيق  
 روحها المجازفة المتردة طبيعة زوجها الرصينة الطيبة » ان حبسها يسخر منها  
 وتتخلى عنها صديقتها » وتحطم نفسها في سبيل انسان لا يحبها في الحقيقة  
 وليس جديرا بها »

ويدور الحديث حول « الرواية العائلية الرهيبة » في احد القطع الادبية  
 المكتوبة عام ١٨٣٣ المرتبطة محوريا بـ « زنجي بطرس الاكبر » التي توقف  
 عن كتابتها منذ زمن طويل »

يقطع الكاتب شوطا بعيدا في فهم الانحطاط الخلقي المتمكن من مجتمع  
 النبلاء وفي تصوير ما يسميه دوستوفسكي « العائلة المرضية »

يجمع بوشكين باتقان تلك الوقائع الحياتية المحيطة به ، لروايته المقبلة »  
 ويتضح هذا من « يوميات » بـ فـ ناشوكين وذكرياته وكذلك من ادخال  
 كثير من حقائق الحياة الواقعية في خطط رواياته مثل « مبارزة شيريميتد  
 وزافودوفسكي بسبب استومينا راقصة البالية » وكذلك طبيعة حياة  
 زاكريفسكايا » ويستلهم الكاتب الكثير من معطيات حياته الخاصة ولكن  
 لا يجوز - انطلاقا من معطيات الحقائق الخارجية - المطابقة بين الكاتب وبعض  
 شخوصه مثل مينسكي بطل القطعة الادبية « لقد تقرر مصري » سأتزوج »  
 ان الخطيب الذي يقوم بدور الراوي هو انسان تافه لا يثبت على شيء » تهمة  
 « استقلاليته الزرق » الباطلة حسبـ وهكذا تتكون تلك العائلة «المرضية»  
 . . . التهمة

يرتبط المعنى العام لـ « بدأت اتذكر نفسي منذ نعومة اظفاري » خصوصا بمصير الرواية الروسية المقبل وينطوي في الوقت ذاته على التطوير المباشر لمدلول « فارس عصرنا » (٢٤) الذي يضم أول محاولة لتبيان تكوين نفسية الطفل . ولكن في ظل أية شروط ؟ تتكون عند بوشكين في ظروف غير طبيعية تشهد تحلل العائلة النبيلة حيث يشتري ابو البطل زوجة غيره لقاء « عشرة الاف روبل » . الشخصيات واقعية للغاية في هذه الرواية : الاب « طائش وقلق » الابن عجول ، غضوب ، طموح ، حساس وخامل . ويمسي الوضع المادي للعائلة المفلسة بالغ الاهمية في حياة البطل . فقد تربى على الاهمال . يعيش احد المربين مثلا سنة كاملة في البيت ويحدثون انه مجنون عندما أخذ يشتكي من الاطفال الذين « حرضوا البق في البيت على اقلاقه » . ويرسل الاب ابنه للدراسة في الخارج لغرض ابعاده عنه . ولكن يليموف يعود غضوبا مندفعاً ، دون ان يدرس شيئاً ويعيش في مجتمع بطرسبورغ . يحتل فسق « الشباب الذهبي » منزلة كبيرة في خطة الرواية . ولكن السمة الجديدة لخطتها تتجلى في المقابلة المتضادة بين « المجتمع الاحمق » بما يحتويه من عبيد ومحتالين ومبارزين وسراق و « مجتمع الازكياء » الذي يعتبر بمثابة ائتلاف الديسمبريين القادم . وقد وردت اسماء شخصيات لها اصولها في الجمعية السرية مثل (سرغي) ترويتسكي وكل من ايليا دولغاروكوف ونيكيता موارفيوف ذاتهما اللذين تمت الاشارة اليهما في الفصل العاشر من « يفغيني اينغين » .

---

٢٢- راجع كتاب د . د . بلاغوي « الادب والواقع » المتعلق بالروابط بين نشر بوشكين وتقاليد كارامزين . موسكو . دار الادب الحكومية ، ١٩٥٩ ، ص ٢٠١ - ٣٠٠ ( فصل « بوشكين والادب الروسي في القرن الثامن عشر » ) .



وبناء على هذا اصبح تصوير المجتمع الروسي في العشرينات ينطوي على مدى واسع . وكانت في نية بوشكين اقامة مقابلة متضادة بين آل كوراغين من جهة وبيزوخوف وبولكونسكي من جهة اخرى .

لذلك طرأ تعقيد على طريق يليموف الحياتي وكان عليه ان يختار بين معسكرين متعادين .. وفرض عليه ، بعد الانحدار الاخلاقي الجسيم الذي هوى اليه ، ان يعيش ازمة نفسية اليمة ثم يبدأ حياة جديدة .

تطفو على السطح - في هذه الخطة - تلك العناصر في رواية المغامرات التي تجسدت في « دوروفسكي » و « ابنة الأمر » ولكنها توارت تماما في المسودات والخطط المشار اليها اعلاه . ان السمات التي تميز طبيعة واسلوب الرواية ذات الخطة المجزأة مبنية على « هب » وشاية ، محكمة ، عدو خفي « رسالة الى اخيه ، جواب تارتوف » ومن ثم « مرض نفسي ، نسيمة المجتمع الراقي » حياة الوحدة . القبض على ف . اورلوف وهو يسرق « تبرئة يلام » .

يفضي بنا موضوع الاثار التراجمية المتعلق بانهيار العائلة النبيلة ، مباشرة من هذه الرواية الى رواية « المراهق » لدوستويفسكي . تتطابق تقريبا صفات الاب وفيرسيلوف بطل رواية بوشكين مع الفتى دولغاروكوف في بعض الاماكن . ولكن من الواضح تماما ان خطة بوشكين ارجب . ولا يتسرب الشك الى ارتباطاته بالحركة الثورية التقدمية في عصره في هذه الرواية . تحدد هذه الروابط بالذات المجال الداخلي للرواية الذي يخرج قطعاً من اطر الحياة الخاصة واطر المجتمع الارستقراطي ، فبين يدينا رواية اجتماعية وسيكولوجية تنبثق القضية الرئيسة فيها من متناقضات المجتمع الروسي في مطلع القرن التاسع عشر والصراع السياسي الذي جرى حينئذ . ولو ضمت هذه الرواية

---

(\*) لقد حقق تولستوي ذلك في رواية « الحرب والسلام » التي تضم الاسماء المذكورة اعلاه . المترجمة .

بين ثناياها موضوع « روسلافليوف » الوطني ولو تم الكشف والاجابة  
الكاملتين عن التعليق اليومي التالي : « ماذا سيقول الشعب الذي يتضور  
جوعا » ( ١٢ - ٣٢ ) - وهذان المضمونان يقتربان مباشرة من موضوعها -  
لتكونت خطة تسبق في كثير من نواحيها رواية « الحرب والسلام » .

تجسدت سعة الاهتمامات الادبية لدى بوشكين في الرواية التي تدور  
حول ييليموف وكان قد قرأ عام ١٨٢٨ ، أي في السنة ذاتها التي ظهرت فيها  
روايته « تاج ادوارد بولفير الذي لم يكن معروفا حينئذ ثم اصبح يسمى  
فيما بعد اللورد ليتون » وتسمى روايته « ييلهام أو مغامرات جنتلمان » (٢٥) .  
تأثر بوشكين كثيرا بأبداع بولفير في هذه الرواية ، ولا سيما بطريقة خلق  
الشخصيات التي تحتوي على الطيبة والنقاى والصفات الانسانية المختلفة  
والسعي لتبيان كيفية تكوين الشخصية منذ الطفولة وتأثير الجوانب السلبية  
في المجتمع الارستقراطي عليها والتوسيع الهائل لاطر الرواية التي تضم  
الصالونات الارستقراطية واكثر البيوت قذارة أيضا وتحتوي تصورا نقديا  
للحياة السياسية في انكلترا .

ثمة رابطة اساسية « في الطريقة » التي تخطتها رواية بولفير ليتون وخطة  
« بدأت اتذكر ... » . وبالرغم من ذلك فان افكار بوشكين برمتها موجهة  
للواقع الروسي ، ولانه ترك تاجه غير مكتمل فقد ترتب على ذلك أن نسميها  
اما بالسطر الاول أو باسم البطل « ييليموف » .

لم يتسن لبوشكين اكمال رواياته التي فكر بها طويلا وعمل غير قليل  
في وضعها . وقد استهوت الموضوعات الواسعة الشعبية والشخصيات الكثيرة  
الوضوح والقضايا الملحة . ولكن خطته سبقت ريادتها الرواية الكلاسيكية  
الروسية « وقد سار كل من ليرمنتوف وتورغينيف وتولستوي ودوستوفسكي  
بطريقه الخاص به » .

---

٢٥ - ييلهام أو مغامرات جنتلمان « نشرت مترجمة الى اللغة الروسية » - لينينغراد ،  
دار الكتب الحكومية ، ١٩٥٨ .

لا يمكننا الاتفاق مع تقويم ن. ب. بيركوفسكي الوارد في مقالته « حول قصص بيلكين » المتعلق بتفكير بوشكين الطويل واعماله الروائية الناقصة والنظر بازدياد الى خطئ ومسودات الروايات الناقصة لشاعرنا العظيم « قصصا ارستقراطية » ويعتبرها دون أية مسوغات « عديمة الافاق من حيث فحواها » . ماذا يعني التأكيد الاخير وما هو الدليل عليه ؟ « تكرب الحياة الارستقراطية كما يصورها بوشكين النفس لغياب العنصر الجدي فيها . والشخصيات الارستقراطية تعوزها القوة . الجدية والقوة توجدان حيث يوجد النثر . . . » (٢٦) .

اييني هذا « فقدان النثر » في « الارواح الميتة » و « ابلوموف » « تاريخ مدينة » . ولكن قول ن. ب. بيركوفسكي يجانب الصواب تماما في مدلول جوهرى آخر . فهل موقف الكاتب « غير جدي » ازاء التقلبات النفسية التي تعيشها فولسكايا وهل هذه التقلبات ذاتها « غير جدية » ؟ وهل تصميم طريق يليموف الحياتي لا يتسم بالعمق والجدية ؟ وهل اللامبالاة التافهة التي يتصف بها مينسكي وقلق بطل « لقد تقرر مصيري . . . » يفترق الى طرح القضايا بصورة جدية ؟

وأخيرا ماذا يعني « فقدان النثر » في تلك المسودات والقطع الادبية التي يتكون فيها الحديث التحليلي للرواية الاجتماعية - السيكولوجية الروسية ؟ ألم تدهش طبيعة النثر التي تميز « وصل الضيوف الى البيت الريفي . . . » ليف تولستوي وتأسره ؟ ليست كل كلمة هنا تفيض بالحركة الصادقة والنار ؟

---

٢٦ - ن . ب . يا . بيركوفسكي ، مقالات حول الادب . موسكو - لينينغراد دار .  
الادب الحكومية ١٩٦٢ ، ص ٢٤٦ .

يقيم ن. بيركوفسكي - لاجل وضع « قصص ييلكين » في السمو الجدير بها - مقابلة متضادة بينها وبين اعمال الكاتب الاخرى محاولا النيل منها بشكل تعسفي .

ما المبرر لهذا العمل ؟ فهل قوة « قصص ييلكين » وصدقها وبساطتها الجلية غير واضحة بحد ذاتها ؟ ان هذه المقابلة المتضادة لا تعود علينا بأية فائدة . فلا يجوز مطلقا التقليل من شأن بوشكين وتفكيره المتأمل الطويل .

كان بوشكين قد وصل الى طريق الرواية الواقعية - الذي ظهر بعد موته التراجمي - عندما اشتمل مجال رؤيته على الديسمبرين وبسطاء الناس الذين لم يرضوا عن المجتمع الاقطاعي وصورّ تصويرا انتقاديا « الحياة الفاجرة » التي يعيشها آل أورلوف وال زافودوفسكي، موليا اهتماما خاصا لوضع المرأة الروسية وطبيعتها خالقا اسلوبا تحليليا جديدا يختلف تماما عن اسلوب قصصه .

يعتبر كل من فيودور امين ونيقولاي أمين وخيراسكوف وكذلك نقيضهما تشولكوف واسماعيلوف في عداد التاريخ السابق للرواية الروسية وينتمي كل من ناريجني وزاغوسكين الى هذا التاريخ السالف أيضا .

ظهرت الرواية الروسية بمسودات بوشكين في تلك الصورة التي اصبحت فيما بعد منار الادب العالمي في القرن التاسع عشر . وليست القضية مجرد قراءة تورغينيف ودوستوفسكي لهذه المسودات وتطويرهما لشخصها وافكارها وانما هي قضية الواقع ذاته ، فقد نضج وتكون في حياة الشعب الروسي الروحية وفي بناء الشخصيات الانسانية ما تنبأ به بوشكين وما ادركه اخلافه ورأوه وحققوه في تناجاتهم الابداعية .

اصبحت قصص بوشكين مدرسة فنية لملايين القراء • فقد رافق كل منا  
غرينيوف في حصن يلاغورسك ودوبروفسكي مع القرصان • نشرت معظم  
مسودات روايات بوشكين الناقصة في عام ١٨٤١ و ١٨٥٧ ومن الطبيعي ان  
تجد اقبالا عليها أقل كثيرا من قصصه المكتملة وان لا تحوز على الاهمية  
نفسها • ولكنها بقيت العلامة البارزة في الرواية الروسية والجنين الذي  
تمخضت منه ♦

## الدقة والقوة في لغة روايات بلزلك

يعتبر الاهتمام المتزايد في دراسة لغة الادباء من الصفات المميزة للنقد الادبي السوفياتي في السنوات الاخيرة . بدأ النقد الادبي يأخذ مقاليد الامور بين يديه في هذه القضية موليا « رصد » الاجواء النحوية المنزلة الثانية .

بعدما تلمس كثير من الباحثين طرقا جديدة في هذا المجال اصبحوا اسرى طريقة « الرصد » فاختدوا ينسقون الحقائق التي لا يجمعها جامع فني ويبنون - بهذا المعنى - المهام الفلسفية التي تفتقر الى الفهم العميق الواضح للاسلوب . وهذه مثلا مقالة س . ا . باخ ( معالجة ليرمنتوف للغة » بطل عصرنا « ) <sup>(١)</sup> التي قابل فيها بين صيغ مختلفة وظل يبدي اعجابه بين فينة واخرى بالاسلوب الناجح الذي صحح فيه ليرمنتوف مسوداته . وردت كلمته « اندفع » الى جانب « وثب » في المسودة ووضع ليرمنتوف كلمة « قفز » بدل الثانية . فهل من الضرورة بمكان ان يكون كاتبا عبقريا لكي يدخل مثل هذا التنقيح ؟ الجميع يفعلون هذا عندما يكتبون رسالة او خطابا او رسالة عمل أو مقالا في جريدة . فليس ثمة نزعة ليرمنتوفية في هذا التنقيح .

لم يلاحظ س . ا . باخ <sup>التهمة</sup>، عندما قرر بشكل قاطع ان الوجه الثاني افضل من الاول ، الشكل الذي تتجلى فيه النزعة الليرمنتوفية والشيء الجوهرى عند ليرمنتوف . جاءت المسودة السابقة لقصة « الجبري » على الشكل التالي : « كانت الضوضاء مسلية جدا » وفي النص الاخير « كانت الضوضاء رهيبة » .

---

١ - اوتشونيه زابيسكي . جامعة ساراتوف المسماة تشرنيسفسكي . ج ٥٦ ،

١٩٥٧ ص ٨٣ - ٩٨ .

ويقول س. أ. باخ : « اذا كانت « مسلية جدا » تخلق فينا تصورا مرحا وتناقض النص العام للقصة فان « رهية » تتوافق معه تماما ... » .

ولكن أرجو المذرة ، لان كلمة « مسلية جدا » لا تنطوي في لغة ليرمنتوف على شيء مرح مجرد . بل تستعمل كثير من الكلمات في « بطل عصرنا » بالمعنى الذي يناقض مناقضة صريحة مدلولها المباشر . وجرى التنويه بهذا الجانب في المقدمة : « لقد حاز هذا الكتاب على ثقة بعض القراء المنحوسة وحتى المجلات التي فهمت كلماته بمعناها الحرفي » . ولكن الباحث الذي يقابل بدقة بين كلتا الصيغتين يكتشف سوء فهم روح الكلمات والاسلوب والمعاني التي يتقصاها الكاتب .

لا تدرس اللغة الشعرية في كثير من الاعمال الاخرى باعتبارها بناء شعريا يتميز به كلام كاتب فريد لا مثيل له ، بل باعتبارها لغة مصقولة صقلا دقيقا عاما . وعلى الدراسة الادبية للغة الاعمال الفنية التغلغل في اعماق روح الكاتب الابداعية وفي طبيعة معانيه الخصوصية وبناء مشاعره ومن الضرورة بمكان ايضاح دقائق عمله وماهية افكاره .

سأناقش اثناء دراستي الحالية للغة روايات بلزاك آراء عدد من مؤرخي الادب الفرنسي . من المعروف ان فاغيه ولانسون وبعض الباحثين الفرنسيين المعاصرين لاموا ويلومون بلزاك على خشوته في الكتابة واقتقاره الكامل للدقة الفنية والفكرية ورهافة الاحساس . يقول لانسون عن لغة بلزاك ما يلي : « انه قبل كل شيء ، لا يمتلك اسلوبا ، وهو بهذا المعنى ليس فنا ابداء ... انه مضحك ومتناقض ، ويقوم باستعراض الكلمات العاطفية الباهرة المزدانة بالاستعارات الضخمة المتبدلة ... ويظهر عجزه الرهيب في جميع الحالات التي يتطلب فيها المعنى كمالا اسلوبيا » (٢) .

لقد اثار اسلوب بلزك ، « او بالاحرى عدم وجود اسلوب عنده » ،  
سخط سانت ييف واميل فاغية وارسن اوساى وبروتير وكذلك اندريه ليه  
بريتون ولو انه كان أكثر تحفظا منهم . ان الذين قيموا ابداع اسلوب بلزك  
وطموحاته في الماضي هما تيوفيل غوته وتين .

يتعاضم في عصرنا سنة بعد اخرى تقييم بلزك - فانا أكثر فاكثر وبالرغم  
من هذا يبرز الطموح الثابت لدى النقاد البورجوازيين في تصوير اعمال  
بلزك نفسها كشيء عرضي وغير متقن عفوي . يقول على سبيل المثال الناقد  
موريس باردش في كتابه « بلزك - روائيا » ، الذي صدرت طبعته الاولى  
عام ١٩٤٠ « في البداية تعلم بلزك هذه الصنعة بصورة عرضية تماما ولم  
ير فيها شيئا ما خلا التسلية والنكات ... وتعلم ان يحاكي ما يظهر من نتائج  
في السوق الادبية ولا سيما ما يلقي منها رواجاً » (٢) . وصف باردش  
باصرار مستمر الشاب بلزك بأنه عاطل تافه أو ممتهن صاحب للادب وغض  
الناقد النظر عن حقائق كثيرة مثل موقف بلزك الحماسي من ولترسكوت  
وولعه برابليه ، واعلن حالا ( انها لاجوبة ان تفضي هذه الدراسة الى خلق  
« الكوميديا البشرية » ) .

وبالرغم من هذا فقد كان يشار دائما الى نقص هذه « الاجوبة » وان  
بلزك الذي وهب خيالا فريدا بقي كاتباً معدوم الذوق فظا .

اصحيح هذا ؟ اصحيح حقا ان بلزك تعوزه دائما وابدا الكلمات أو  
ان كلماته سمجة عندما يريد التعبير عن شيء دقيق وعميق ؟

يمتلك بلزك احساسا دقيقا باللغة ونشعر في لغته بعمق الكلمة الفواح  
ووزنها وقوتها . فالكلمة متنوعة المعاني . في الحقيقة انها لمبالغة طريفة ولكنها  
جدية ما يقوله كاتب « فيراغوس » ان المرأة تمتلك مئة وسبع وثلاثين الف طريقة  
لتقول كلا وثمة عدد لا يحصى من الاشكال التي تنطق بها نعم .

---

٣ - موريس باردش - بلزك روائيا ، ١٩٤٣ - ص ١ - ٢ .



يُشحن الكلام الحي على شفاه ابطال « الكوميديا البشرية » وفي فهمهم بطاقة جبارة : فالفعل المديد للكلمة ومئاتها عامران بالحركة الانفجارية .  
الكلمات اشبه بضربات المطرقة التي تحطم الاوهام والاحلام أو التيار الداخلي الذي يثير الذاكرة باستمرار .

ثمة تراكم ادبية عند بلزاك كان لها تأثير كبير على الكتاب اللاحقين ::  
« نظر الجميع الى المقامر السعيد الذي ارتعشت يداه عندما حسب نقوده » .  
« الجلد المكروم » . ترتبط شخصيات « المقامر » لدوستوفسكي بهذا السطر وتنبعث منه الصورة الرئيسة للدين المندفعين المنهكتين المرتعشتين .  
المدعيتين في قصة ستيفان زيفايچ « اربع وعشرون ساعة في حياة امرأة » .  
والى جانب هذا نعثر عند بلزاك على ما يلي : « كم من الاحداث تزدهم في فسحة ثانية واحدة وما اكثر الاشياء المرتبطة بتهايوي الاركان ! » .

ان بناء هذه العبارة بلزاكي بحت . فالفكرة الشاملة العامة مترجمة-عضويا بشيء ملموس مجازي فعال ومرئي . وتجدهمادها في الصورة القصصية-المتغيرة ذات الطابع اليومي البسيط من الناحية الحياتية . ان الرابطة التي تشد الافكار في مجال « الكوميديا البشرية » بالاشياء التافهة الزهيدة مثل رمي النرد لها شأن خطير خاص في اسلوب بلزاك . تتدفق قوة هذه العبارة من الاستعمال الدقيق والمجازي لكل كلمة « كم من الوحدات تزدهم ... » انها تضغط بعضها البعض وتعصره . ينطوي هذا الفعل على فهم بلزاك للعالم الحافل بالحركة والصراع والناس ويتجلى ادراكه لحياة الفرد الذي تترصده المخاطر والفواجع . وتكمن في هذا الفعل والكلمات اللصيقة به الفلسفة البلزاكية الجديدة للزمن . لم يعامل احد قبل بلزاك الزمن باعتباره مادة عامرة وواقعية . ان « فسحة ثانية واحدة » لا تبدو ضخمة في وعي بطل من الابطال وانما في حركة الاحداث الموضوعية المتنوعة ذاتها التي يؤلف الكاتب بينها .

ان الظلال التي تعبر عنها الكلمة هي التي تحتل أهمية كبيرة وليست للخطوط العامة للفكرة : « وما اكثر الاشياء المرتبطة بتهاوي الاركان ! » تفقد هذه الترجمة لونها الحقيقي فالأفضل ان نقول : « ما اكثر الاشياء الخفية » ولكنه لايجوز ترجمتها على هذا الشكل بالرغم من ان هذه الترجمة تظهر كنه اللغة البلاكية . ثم يقول : « ضربة القدر » ، الى أي درجة تظهر أهمية الكلمة القصيرة الجافة « ضربة » والرابطة القائمة بين هذه العبارة والتعبير الذي يليها : « ضربة جديدة ، انقلاب حكومي ، انعطاف هائل في المصير » .

وهكذا نجد بين يدينا عبارة مشدود كل وتر من اوتارها وكل ما فيها متناسق وهقيق وقوي ، عبارة تنطوي على الاستخدام البلاكي لجميع الكلمات ولا سيما المنبورة منها .

يقوم بلزك دائما بالارواء الفائق لجزء خاص من النص الادبي . زهيد من حيث حجمه ، يقترب فالتين لتوه من العجوز ناظر المشكك الذي تخصص له اقل من نصف صفحة في الرواية . ولكن شخصيته تتكشف في جميع ابعادها الحياتية والفلسفية . تتجلى اصغر الجزئيات بكامل قوتها بماضي العجوز المتجسد كله في مظهره كما هو شأن لوحة ريمبرانت او سيروف حيث تجسم فيها حياة المرء المنصرمة . ان نظرة العجوز فقط هي المرئية والظاهرة ، انها : « معتمة وباردة » « ويستطيع الفيلسوف ان يرى » « وقد احس هالتين بصورة عنوية وغامضة » . الشباب الملتهب في المقامر المدمن على اللعب و « بؤس المستشفى والتشرد وسنوات السجن المضني .... » .

ان هذا الانسان الذي يقتات حساء رخيصة « اصبح الان تجسيدا باهتا للعواطف المشبوبة وغدا مظهره عاديا للغاية » . يقترب اسلوب بلزك في هذه الحالة من هيغو الذي استهوته في هذه السنوات الافكار المجسدة في الانسان أو في شيء من الاشياء . ولكن الشخصيات عند هيغو الروماتيكى - وهي

حملة مفاهيم تجريدية - تبدو شبحية وخيالية ، في الوقت الذي تكون محسوسة تماما عند بلزاك كما هو شأن هذا العجوز الذي يعطي رقم المُشكِّح الى فانتين وهو في عجلة من أمره ليخسر آخر نقوده . من خصوصية لغة بلزاك : « ابان خلق هذه الشخصيات ذات الطابع الرمزي في نهاية المطاف ، الدقة الزمانية والمكانية الاعتيادية . » وعلينا ان نشير مثلا الى ان العجوز لا يقتات حساء رخيصا حسب وانما يتغذى على ذلك الحساء الذي كان يعد في باريس في العشرينات من الجيلتين المستخرج وفق طريقة الكيماوي جان دارس ويقدم في بيوت العجزة والفقراء .

تتحد مع شخصية ناظر المُشكِّح افكار اخرى تتميز بالدقة والرهافة والتعبير المتقن . وترتبط هذه الافكار بوجهة نظر معينة للاشياء تتخذ فيها الجزئيات الصغيرة اهمية بالغة ، يتناول الناظر قبعة فالتين عند مدخل بيت القمار قائلا : « اتعرف انك ما تكاد تخطو خطوة فوق السجادة الخضراء ، حتى لا تعود ملكا لنفسك كما لم تعد قبعتك بين يديك ، لقد اصبحت تحت سلطان القمار انت ومزاجك وغطاء رأسك وعصاك ومعطفك » . تبدو نبرة الحديث الشديدة المحذرة اقوى في النص الاصلي « تذكر دائما » « انت في القمار » « يقامرون بك » . اود احيانا ان يُترجم بلزاك دون تخفيف قوة النص لفرض ابراز تلك الدلالات الجوهرية التي تتضمنها « الكوميديا البشرية » .

تقود واقعية بلزاك القارئ الى الحياة الحقيقية . لا يستعمل الارستقراطيون في حديثهم "hein" \* وفقا للقواعد الكلاسيكية او لاحكام نعمة الحديث السليم . وقد اتقن فاغيه هذه الاصول بمساعدة مربيته على ما يبدو . ولكن بلزاك الذي يتخطى جميع انواع القواعد ، يكتشف في الناس متناقضات مفاجئة فاستخدام "hein" ينافي نعمة الحديث السليم .

---

(\*) تمنى : ما هو .

وتذكروا ما جاء في « الاب غوريو » نفسه عندما نطق بهذه الكلمة المنحوسة - التي لم يوجه فاعيه وحده اللوم الى بلزاك بخصوصها - وما قاله عن اناستاسيادي ريستو الكوتتسه الفاتنة : « انها حصان اصيل وامرأة كريمة المحتد » . من قال هذا ؟ الكاتب ؟ كلا . هذا كلام الوسط الارستقراطي الباريسي : « حصان اصيل وامرأة كريمة المحتد ، بدأت هذه العبارات تحل محل ملائكة السماء وصور اسيان واساطير الحب القديمة » . لا يستخدم بلزاك الحديث الارستقراطي المثق عليه ، وانما الحديث الواقعي ولذلك يشكل احيانا مفاجأة او صدمة . ولا بد لنا من الاشارة الى ان "hein" التي نطقت بها الكوتتسه دي بوسيان مبررة سيكولوجيا ومعبرة ولها دوافعها ، حيث تفلت منها في لحظة من التشتت النفسي . وتتجاوب معها تماما عبارة الدوقة دي لانجه ، بل انها أكثر منها طاقة تعبيرية ولا تقل عنها من حيث سوقيتها : « يجب ان يكون مغرما لحد الجنون كما هو شأن ريستو بحيث يبلطخ بالطحين المدموزيل انا ستاسيا » . وهذا هو حال راستيناك الفتى المهذب المتأدب الذي يشعر ان الارض تميد تحت قدميه ويتذكر فجأة انه شرع يتكلم مثل الحلاق .

يلتقط بلزاك ويسترجع جميع ظلال حديث الناس في عصره ويصورها في استعمالاتها ومفاهيمها الجماعية . ولذلك تكتسب النبوة في روايات بلزاك أهمية خصوصية حيث يستهويه تصوير النور الذي يخترق مجاهل الظلام ، لان ذلك يزيد من القوة التعبيرية لعالم الاشياء . وهذا هو شأن ظلال الصوت الانساني ، التي تلون الكلمات التافهة وتمدها بالقوة وتجعلها حافلة بالالام التي تراكت منذ سنوات طويلة .

يشكل قاموس بلزاك المتنوع للغاية حاجة عضوية يتميز بها اسلوبه وتلك المرحلة التي تصبح فيها روايته نوعا ادبيا رحبا شاملا لشذرات الحياة . فاذا كانت الفيكوتتيسة دي بوسيان تفلت منها كلمات من مفردات فوترين

المحكوم بالاشغال الشاقة ، فان لغة فوترين عبارة عن مزيج من اصطلاحات اللصوص وشيء من الميتافيزيقيا « الحادة » . وعلى الرغم من ان كلا منهما يمتلك كلامه الخاص وطريقته المتميزة في فهم العالم فان احاديثهم الشخصية تتلاقى ، والسبب هو تلاقي افكارهم في نقاط جوهرية بالغة . وهكذا يقابل بين نقيضين متطرفين مثل اللص الوقح السافل والمرأة الارستقراطية المتأدبة المتكبرة المتألمة في سريرتها ، ومصدر هذه المقابلة هو تجانس خبرتهما الحياتية في قضية جوهرية في النهاية . ويعدوان شاهدين موضوعيين يعكسان بطريقتهما المعينة الحقيقة أو يشوهانها . ولا يحتاج بلزك الى الاستعانة بالتأثيرات الميلودرامية كاللقاء بينهما « وهذا ما يميز اسلوب هيغو وسو » . انها امام بعضهما وجها لوجه : فالرواية تنطوي على المقابلة بينهما . انها مرتبطان بتأثيرهما المتبادل القوي على المبتدئ راسينيكاك الذي يبحث بحماس عن الحقيقة .

تعتبر لغة شاتوبريان وبنيامين كونستان وموسيه لغة المشاعر المتأدبة الضيقة النطاق . توسع جيرمان دي ستال ميدان اللغة ولكنها تظل حميدة المجال التجريدي البالغ . يسمي ستندال الاشياء بصورة اكثر محسوسة ويخطو هيغو خطوة مندفعة الى الامام ، ولكن النبرة الانشائية التراجمية تهيمن على اسلوبه . اما لغة بلزك فهي اللغة بحثلتها الواقعية . انها لغة الصرفي والعامل غير الماهر والسيدة النبيلة والموسم والعقيد القديم والموظف الشاب والقس والطبيب والطالب واللص . انها لغة العطور والفلك والكيمياء والنسؤون المطبعية والبورصة والصالونات والوزارات والحدائق ومرسم الرسام والمكاتب التجارية . انها لغة بيانات الاسماء وقوائم الاسعار وكلام الشارع والسياسة والفن والدين والفلسفة . تنطوي هذه اللغة المتنوعة على وحدة تشد اوصالها . فكل عبارة تشع بالقوة النووية الصحية . وتتميز طبيعة كلام بلزك بالطراوة ، كما لو كنت تسمعه للمرة الاولى وبالرغم من هذا تفهم حالا كل كلمة من كلماته . ولغته قوية ومتينة بفضل الغزارة البالغة التي تتضمنها التأملات والاحداث .

ان تفاصيل الظروف والصورة وخصائص اللغة تقوم جميعها على خدمة الحدث في الرواية . والحدث عنده ذو تركيب متنوع ومتلاحم وملمس شأنه شأن القضايا الأخرى لدى بلزاك . ومن هنا نلاحظ التضاد بين روايته ، والرواية ذات الحدث المستقيم الأحادي التركيب السائدة في مطلع القرن ، أو في رواية موسيه . ان ما يحدد هذا التركيب المتنوع : ١ - بناء المشاهد المنفصلة ، ٢ - تركيب الرواية برمتها ، ٣ - فكرة « الكوميديا البشرية » ، وبنائها .

ما كاد يتخطى راستينياك عتبة بيت الكونتيسة دي ريسـتو حتى تراحت عنده انطباعات جزئية عديدة حددت وضعه النفسي وسلوكه . نظر الخدم إليه باحتقار لانهم رأوه وقد جاء ماشيا . ويتذكر حصانا جميلا يضرب حوافره بالأرض امام البيت ، مربوطا الى أحد العربات الانيقة التي « تفصح عن ابهة الحياة المترفة والنزعة الى السرور بكل شيء في باريس » . يتعاطف حجم إحدى الانطباعات العائرة ليتخذ حجم لوحة كاملة للعادات . لم يحصل الخادم على أي جواب من أناستاسيا وعرض على راستينياك الدخول والانتظار في غرفة الاستقبال حيث يوجد بعض الأشخاص هناك . ويفتح راستينياك المعتاظ من سخرية الخدم المحيطين به وهو يتكلف اللامبالاة أحد الابواب كيفما انفق . واذا به يدخل غرفة تتكدس فيها الخزانات والمصاييح الخ . وتفضي عبر ممر معتم الى سلم داخلي . ويسمع من خلفه ضحكات مكبوتة وتعمق آلامه نبرة « الاحترام المزيف الشبيه باستهزاء آخر منه » وقد حدثه الخادم بها . مينا الى الطريق الى غرفة الاستقبال . واصطدم اثناء تهقهـره الى الخلف بحوض الاستحمام واستطاع بصعوبة الإمساك بقبعته التي كادت تسقط في الماء . واصبح فجأة وللحظة واحدة شاهد مشهد مذهل : ترافق الكونتيسة دي ريسـتو العجوز غوريو الى نهاية الممر شبه المعتم وتقبله مودعة اياه . ويتذكر راستينياك تفكير فوترين ويتبع الخادم بصورة الية . ويخرج مكسيم دي ترابي من غرفة الاستقبال وهو يترنم بترانيم ايطالية . ويرى في هذه اللحظة بالذات

غوريو يسير قاطعا الفناء • ويظهر خادما في البوابة المفتوحة • يلقي تغيير العشاق الاعتباري ونظرات غوريو والكونت دي ريستو القادم تحليلا موجزا ودقيقا يؤدي الى هذا التعميم النمطي : كان يمكن ان ينظر ريستو نظرة غيظ الى غوريو ولكنه انحنى له باحترام مصطنع كما يفعلون مع المرايين أو الاشخاص ذوي السمعة المشبوهة الذين يخجلون من الاختلاط بهم ولكن يحتاجون اليهم ويعقب ذلك بسرعة فورية المشهد بين آناستاسيا ومكسيم ورستينياك وريستو الذي يحتوي ويربط بضع خطط من المسارات المنطوية على علاقات متبادلة معقدة • وتعتبر ابسط الايماءات والنبرات والنظرات في هذا المضمار ذات مضمون غني ، لانها تنطوي على تطوير الحدث : وتستمر فاعلية المشاهد المتوارية بعيدا مثل مشهد الممر شبه المعتم الى حين ظهور القوة المتحركة المناسبة الى سطح الاشياء • كان ترحيب آناستاسيا الاول براستينياك ذا نبرة تنم عن ضرورة امتثال ذلك الشخص الذي ينبغي ان يتوارى فورا • كانت النظرات التي وجهها مكسيم الى الكونتيسة طورا وإلى الطالب الشاب طورا آخر تقول بوضوح : « ولكن ، يا عزيزتي أمل أخيرا ان تقضي هذا الشخص الغريب الاطوار بعيدا » • وكانت نظرة آناستاسيا التي قد صبرها واضحة غاضبة باردة ومتسائلة وتعني : « لماذا لا تخرج ؟ » • وكان سلوكها الحذر والوقح في الوقت ذاته يتحدد انطلاقا من طبيعة صوت زوجها •

يناقض هذا المشهد ، سواء من حيث طبيعة النبرات والحركات والايماءات ، تلك الكلمات المزدحمة المعنى والعفوية والمصطنعة في الوقت ذاته • ولكن الضحك الآتي من الغرفة المجاورة اغنى مضمونا من الحديث • وكذلك رفرفة افيال بنذل آناستاسيا التي انسابت سريعا ، كانت أقوى تعبيراً من الكلمات • ثم جاءت بعدئذ الخاتمة المنطقية : وهي توجيه الدعوة الى راستينياك من قبيل المجاملة واصدار أمر للخدم بعدم استقباله بتاتا • يفضي هذا التنوع لاحدى المشاهد غير الكبيرة الى وحدة كاملة • فهذه أول معركة خاضها طالب فقير من المجتمع الباريسي الراقي وأول هزيمة كابدها • • ويتجلى التكامل المذهل في

طريقة تقديم صورة مكسيم دي تراسي في اطار هذا الوضع وهي ترسم عبر  
 «أنطباعات راسيتيناك عدوه ابان احتدام المعركة» يذكره شعر مكسيم الاشقر  
 المصنف تصنيفا ماهرا بالحالة الرهبة التي كان عليها شعر يفغيني ويذكره  
 حذاء مكسيم الانيق النظيف بحذاء يفغيني الذي اتسخ اثناء سيره ماشيا بالرغم  
 من جميع محاولاته • وتذكره بدلة مكسيم الاينية التي توحى بشيء نسوي  
 في مظهره الانيق بالتناقض الحاد بينها وبين سترة يفغيني السوداء التي لايجوز  
 ارتداؤها في الساعة الثانية ظهرا • ويشعر راسيتيناك انه مجروح ومهزوم  
 وضعيف • لقد اسخطته عظمة الشعر المصنف والحذاء النظيف والبدلة الاينية •  
 ويستخلص من هذه المقابلة المتضادة درسا قاسيا يصبح درعا له في نضاله  
 المستميت •

احقا انه صعب على بلزاك تصوير الظلال الخفيفة في الحياة الروحية  
 كلا • لقد عبر في حالات جمة بصورة متقنة وبسيطة وبطريقته الخاصة عن  
 «الاولواع النفسية البالغة الدقة وحركتها وتحول المشاعر» ان بلزاك اجتماعي  
 — بالدرجة الاولى — في تصوير المشاعر الانسانية • لا يهتم كاتب «الكوميديا  
 البشرية» في تقصي تاريخ هذا الحب أو ذاك وانما يشغله تاريخ المجتمع  
 الفرنسي الذي يكون جزءا من مكونات تاريخ هذا الحب • ولذلك يعتمد  
 ظهور الشعور وتطوره وموته على جملة عوامل مؤثرة من الخارج •

« لم يعرف لوسين لويزا في هذه الغرفة الباردة المحجوبة عن الشمس  
 ذات الستائر القديمة ... والاماث العتيقة التي تنم عن ذوق رديء • في  
 الحقيقة يوجد هذا النمط من الناس الذين يفقدون سيماءهم وحتى قيمتهم  
 بمجرد نزع تلك الاشياء والحاجات والاماكن التي تشكل اطارا لهم »  
 (الاحلام الضائعة ) •

يلعب عالم الاشياء دورا في لغة بلزاك لا نظير له لدى اسلافه ، ولا يقتصر  
 ذلك على وصف الشوارع والتمر والاسيجة والفناءات والبيوت والاولواع



حسب ، وانما يتجاوزه الى تصوير الحياة الروحية . وتعني في هذه الحالة :  
« لم يعرف لوسين لويزا ... » ثم « ... » في هذه الغرفة الباردة المحجوبة  
عن الشمس ... » الخ ، ان الاشياء لا تجسد الوجود القائم فقط ، وانما تقوم  
بدور المحرك لحياة البطة الروحية وتلك القوة التي تكشف خصائص جديدة  
مفاجئة في بطة الرواية . وتخدم التفاصيل المادية هدفا واحدا : ان يعرض  
عرضا كاملا ذلك التحول الداخلي العميق الذي جرى في وعي لوسين عندما  
رأى مدام دي بارجيتون بصورة جديدة تماما .

يضيف تلوين التحليل النفسي بعالم الاشياء دقة بالغة على لغة بلزاك .  
ومن الطبيعي تماما ان يتلاشى شعور السيدة دي بارجيتون السطحي القائم  
على الزهو بسرعة مثلما تلاشى حب لوسين لها لدى مقارنته بالناس الذين  
احاطوه في باريس . « ان سترته ذات الكمين القصيرين للغاية وقفازيه اليريفين  
السمجين وصدريته الضيقة جدا جعلته يبدو مضحكا بالمقارنة مع الشباب  
الجالسين في الشرفة : ووجدت السيدة دي بارجيتون ان هيئته مزرية » .  
وسواء وضع النقطتين بلزاك نفسه او الناشر فان لهما أهمية تعبيرية بالغة في  
هذه الحالة . لان هاتين النقطتين قادرتان على الربط المنطقي اكثر من علامات  
الوقف الاخرى في الموقف الراهن وكان يمكن الاستعاضة عنهما بكلمة  
« ولهذا السبب » .

ومن ثمة فان معنى « سترته ذات الكمين القصيرين للغاية » و « صدريته  
الضيقة جدا » الخ . يفضي بنا مباشرة الى توضيح ذلك التحول الداخلي  
الذي طرأ في الوقت ذاته على السيدة دي بارجيتون . ان تكديس الجزئيات  
لا يضيء حياة الابطال الروحية حسب ، بل يضيء المنطق الشعري للسرد ايضا .  
ويقودنا هذا المنطق الى نتيجة شعرية متقنة وملموسة للغاية : ( وظهرت خيبة  
أمل السيدة دي بارجيتون ولوسين في بعضهما البعض ، وكانت باريس هي  
السبب في ذلك ) . يتجلى اثر باريس في كلا القرويين بكل قوته في عبارة

« هي السبب في ذلك » المنطقية في طبيعتها والتي تجسد بوضوح انتكوين العقلي في لغة روايات بلزاك : غزارة الجزئيات ، الوضع ، العلاقات المتبادلة المؤدية الى التعبير البين عن الفكرة التي تصبح ثمرة التقصي في مجاهل الحياة الفرنسية .

لا يظهر الخيط الشعري الواضح من الماضي القريب حسب ، وإنما يمتد الى المستقبل القريب مبينا الوقائع التالية : « لم تتح لكل منهما فرصة قطع الروابط التي تجمع بينهما . ان هذه الضربة الموجهة للوسين لم تضطره الى الانتظار طويلا » تتخذ الدعوة الواضحة الى المستقبل لونا مزدوجا في لغة الرواية : أن شكل التعبير نفسه يوقظ حب الاستطلاع لدى القارئ ويكشف عن شعور الكاتب القوي الذي يعرف مسبقا ما سيجري فيما بعد . ومن الكلمات المتميزة التي تتكرر غالبا في ظروف متباينة هذه الكلمات القوية ( « وقطع الروابط » « ضربة الفأس » « رهيب » ) وتصبح احيانا الكلمة الاخيرة مهيمنة في فصول جملة من روايات بلزاك العديدة .

وتتجلى الدقة في تصوير متعرجات الحياة الروحية والوانها الواضحة في تلك الصفحة ذاتها من « الاحلام الضائعة » . تقول شاتيليه بلطف بعدما شعرت باهتزاز رأي السيدة دي بارجيتون في لوسين ، ان هذا الشاب « مضجر للغاية » . اما لويزا فتدافع بحرارة عن لوسين ( الذي يعبر سريعا وبأيجاز عن افكاره الرائعة ) وينهي الكاتب كلامها على الصورة التالية : « قالت نيغرييليس الفخور التي لا زالت تمتلك الشجاعة الكافية للدفاع عن لوسين لا في سبيله بل من أجل نفسها » . تجلى جوهر هذه الارستقراطية المتقلبة الاطوار المشغولة بصورة رئيسة بذاتها فقط ، بأقتضاب ودقة في التناقض والتردد والاندفاع . ليس ثمة من تأدب فالامر ببساطة هو « ... لا في سبيله ، وإنما من أجل نفسها » . ان خاتمة المؤلف قوية وواضحة في مقابلتها المتضادة لحديثها الدفاعي الذي كان يمكن ان يعتبر - لولا هذه الخاتمة - تعييرا عن متانة حبها وصلابته .

تلعب بدلة الريفي القادم الى باريس دورا غير قليل في دوامة هذه  
الجزئيات التي تحطم لوسين = يدخل وصف البدلة في الرواية عادة ضمن  
صورة البطل ليعين خصوصيته ، بينما يدخل هذا النمط من الوصف عند  
بلزاك في ماهية الاحداث كما هو الحال بالنسبة لوصف الظروف = ( ٠٠٠ عرف  
الشاعر ذو الاحاسيس الحية والنظرة الثاقبة بشاعة الثياب البالية التي  
يرتديها ومعايها التي بدت له مضحكة ٠٠٠ » • تتعاقب التفاصيل الجزئية ،  
الزهيدة الواحدة تلو الاخرى وتتخذ في نظر الشاب الطموح طابعا تراجيديا •  
ولذلك تصاحب وصف السترة والبنطلون والصدريّة التي تعتبر قمة الاناقة  
في انغوليم ، نعوت لا تعبر عن طبيعة هذه الاشياء المادية وانما عن دلالتها في  
حياة لوسين الروحية « انعدام الهارموني المركب للنفس » « الخطوط البيضاء  
المهلكة » « ايقظت اطراف ثيابه المشرشبة اشمزازا قويا فيه » • ان هذا الشاعر  
والحالم في الوقت ذاته مستغرق في افكاره حول ملابسه والثياب التي يرتديها  
مختلف الناس في باريس بحيث تثير انطباعاته في هذا المضمار قلقا قويا •  
بل حتى انفجارات فيه • يرى لوسين بائعا في الشارع يعرض ياقة مثل التي  
خاطتها له اخته بعناية كبيرة : « شعر لوسين لدى رؤيتها بضربة مباشرة في  
صدره » • ويصر الكاتب على استخدام الدقة المادية في تعبيره • وهو يعلل  
بالذات تعبيره من زاوية اخرى قائلا : « لا تظنوا هذا ضربا من الطفولة •  
من الطبيعي ان الاثرياء الذين لم يعانون مثل هذه الالام يخيل اليهم ان هذه  
الحالة تافهة وغريبة ، ولكن هموم البائسين جديرة باهتمامنا شأنها شأن  
المصائب التي تهز حياة اقوياء الناس الذين يمتلكون جميع الامتيازات » •  
تنفرد طبيعة الافكار البلزاكية واسلوبها بجميع المميزات التي اتينا على  
ذكرها : فتعايره لا ترمي الى اثاره القاريء ظاهريا وانما الى بلوغ الحقيقة  
وهو شديد في تحقيق الدقة الكاملة لكلماته ولا يخشى خرق اطر السرد

والتوجه الى القارئ ليقنعه ويحمّد اقتناعه بصحة موقفه . ان بلزاك شأنه شأن هينغو وخلافا لميريمه وفلووير ، لتيوفيل غوته طبعا ، لا يشغله الفن لأجل الفن ، وانما يهمه التعبير عن افكاره والالاحاح عليها . وهذا ما صدم ويصدم الجمالين .

ايمكن لموضوع الملابس والاحذية ان يحتل مكانا رحبا في الرواية فيما بعد ؟ انه في مونولوجات لوسين الداخلية يشبه تقريبا راسين . اذ تتعاقب علامات الاستفهام . والتعجب في نمط بلاغي خاص ولكنها عادية للغاية : « هل تحدد امرأة ما وجود ساقين جميلتين مخفيتين في هذا الحذاء القبيح المصنوع في انغوليم » « تقترن دقة الاستعارة والمقارنة بعدم دقة بناء كلامه النحوي وقلة اكترائه به . اذ لا يجوز القول « ساقين في حذاء واحد » وتظهر الاستعارة « ظل الذهب مقفلا في شوائبه المعدنية » والاصطلاح المعدني « شوائب معدنية » جاء في مكانه تماما . ان البناء الفني للغة الرواية اعلى بما لا يقبل المقارنة من الصياغة والبناء النحوي . ويمكننا القول ان صياغة ميريمه ، بهذا المعنى ، لا غبار عليها ولكن اسلوبه الساطع المصقول افقر كثيرا من اسلوب بلزاك .

يدخل حصول لوسين على بدلة باريسية جديدة مع الكارثة المرتبطة بهذا الحدث في صلب المحور . التقطت حالا عيون العاملين المسرحيين الخاذقة « الملابس الفاخرة المستعارة » التي يرتديها لوسين ولم تعرفه في البداية السيدة دي بارجيتون « في زيه الجديد » . ويشعر لوسين وهو في بدلته الثمينة التي افلسته كأنه التمثال المصري فهو حبيس هيئته . لقد صعقه دي مارسيه تماما مثلما صعق مكسيم دي تراسي في حين من الاحايين الشاب راستينياك : « يتسم دي مارسيه بالحيوية والظرافة والثقة بحيث لا يمكن الا ان يثير الاعجاب » اما ملابسه فملائمة له تماما وبهذا كبح خصومه المحيطين به .

«لتحسبوا انتم ماذا يكون الى جانبه لوسين المتجه المتوتر المستجد شأنه شأن ملائسته !» (\*) .

يلغ ، في هذه العبارة : المنطق الشعري لصورته نهايته الكاملة .  
ليس ثمة من زوائد في جزئيات موضوع الملابس والاحذية في الرواية . فكل شيء يسير نحو غاية محددة . ويتمثل امامنا اصطدام عالين مدعوم باثباتات مادية . يرتدي دي مارسيه بدلة ثلاثه تماما ، مما قوى فيه ثقة لاتقهر بأنه لا يمكن الا يثير الاعجاب . وبهذه الثقة كبح خصومه .

يتم التركيز بصورة رائعة في هاتين الصورتين المتضادتين تضادا تراجيديا على هذه الاسطر : اولا مجمل الصفحات السابقة ، ثانيا بداية وضع لوسين الجديد في باريس . ان « المعادلات » اللغوية دقيقة في هذه الحالة ، شأنها شأن المعادلات الرياضية ، ومقياسها الطبقات الاجتماعية في عالم الملكية الخاصة . ان هذه الاسطر ملموسة وعامرة بالحياة . والحركة متدفقة بقوة نحو المركز وتعتبر « كبح خصومة المحيطين به » من اقوى العبارات في هذه الاسطر .

---

(\*) تخفف « كبح » من تعبير بلزاك « سحق » . ولا تناسب الترجمة التي تمت تحت اشراف أ. فيودوف « يفوق جميع خصومه » النص الاصلي « يتغلب » . ويضيع احيانا وفجأة بلزاك في هذه الترجمة الكاملة الممتازة ولا سيما في تلك الحالات عندما تكون الترجمة صعبة حقا . ولتأخذ على سبيل المثال : « غابت اشعة الهالة الشعرية » تضعيع في هذه الترجمة : ١ - ظلال القوة الموجودة في الاصل « جرى تجريد » ٢ - ادخلت كلمات « الهالة الشعرية » التي لا وجود لها في الاصل ودخيلة عليه ٣ - التخفيف من حدة التعابير . كيف نترجم هذه الكلمات القليلة ؟ « لقد جردوا الشاعر من اشعته » ؟ كان يمكن ان يكون هذا تطرفا آخر . وتبقى احيانا ، بعد اسقاط الترجمة للاصل . علامات الاسلوب الجوهرية .

تتجلى دائما في لغة ابطال بلزاك جنبا الى جنب ميزاتهم الفردية ، المعادلات الحية للكاتب المعروضة بصورة مجازية وهي بمثابة قوانين الحياة المعاصرة له : « كنت مدفونا تحت الجثث والآن مطمور تحت الناس الاحياء ، تحت الاوراق والحقائق وتحت المجتمع برمته الذي ينبغي طردى لاعود قافلا تحت الارض » « العقيد شاير » .

تطفو قوانين الحياة البربرية التي يجري وعيها بعمق - الى الخارج لدى معاصرة الناس وابان الصراع المخايل والقاسي والضغط المتبادلة . تكمن القوة الرئيسة وحيوية لغة بلزاك وصوت الكاتب واصوات شخوص الرواية في الكمال والتعبير الفني للنبرات وفي نغمة الصوت التي تسمع على صفحات الكتاب في رنين لا يقل عما يصدر من اكثر المثلث والمثلين عاطفية . كم تنوع تحمل كل كلمة تصدر من شفاه زوجة العقيد شاير والكوتسة فيرو . انها تثرثر مع ديرفيل وهي تلاطف قردها غير راغبة في الحديث الجدي ، وتساوم باصرار وشراسة وتقوم بتمثيل مهزلة انكار زوجها الاول . وتترقبه عند مخرج مكتب الحمامة . وماذا تستطيع أن تقول « مسيو ! » فهل يمكن اختيار كلمة اكثر شيوعا منها واقل دلالة ؟ ولكن هكذا ترن هذه الكلمة على شفثيها : ( « اخذ الجندي العجوز يتململ عندما سمع هذه الكلمة الاولى » الرهبة وحدها : « سيدي ! » ، احتوت هذه الكلمة على التعنيف والتوسل والنفو والرجاء والياس والسؤال والجواب ، لقد انطوت على هذا كله » ) .

يجوز ان تحتوي رفة الصوت التي تلفظ بكلمة صغيرة وليست بذى معنى اشياء جمة ومتنوعة بصورة بالغة ؟ لا اظن . هذه هي الحياة بالذات وهكذا يتجلى فيها الصوت الانساني . ولكن بلزاك يقدم توضيحا مفاجئا : « ينبغي ان تكون مثلا لكي تشحن كلمة واحدة بكل هذه التعابير والمشاعر » .

ومن ثمه فالانتقال رائع من حادثة خاصة الى القانون العام : « لا تكون الحقيقة بمثل هذا الكمال في مظهرها ، لانها لا تعرض كل شيء على السطح ، ولكنها تتيح لنا النظر الى الداخل » . وينتهي هذا المقطع الكامل تماما مثلما بدأ ، واعني بوصف ذلك التأثير الذي أحدثته كلمة « مسيو » . الماكرة البارعة المصطنعة في شامير . « كان العقيد قد تملكه الندم لانه يستطيع الارتياح والطلب والسخط فأسبل عينيه لكي لا يظهر انفعاله » . انه مهزوم ومخدوع .

وعلى الرغم من هذا فقد كان يفيض بطاقة قوية . فهل اثار جنونه مظهر الكوتيسة وكلامها الصلف وماذا طعنه ؟ نبرة الصوت والكلمة الواحدة التي صدرت عنه - « مسيو » .

اجل ، ان اسراف بلزك الواقعي بالمبالغة ليس اقل مما هو عليه عند هيغو الرومانتيكي . المبالغة مختلفة جوهريا في اشكال الكلام . وفي هذا المقطع تتحدد الكلمات القوية « ارتعاش ، ارتعاد ، انهجار ، مرعب ، قنوط ، قلق » مع الكلمات المضغوطة المتميزة : « قلب ، الياف ، اعصاب ، هيئة ، روح وجسد ، كل ، مؤاخذه ، صلاة ، سماح ، امل الخ » . ولكن مبالغة بلزك واقعية ، انها عدسة مكبرة موجهة نحو الحياة .

ومن الشهرة بمكان فن بلزك في وصف الشوارع والفناءات والابواب والبيوت والاضلاع بل وحتى الهواء في مساكن انماط مختلفة من الناس ولكنه يصور الطبيعة بدقة وبطريقته الخاصة . وهو مشغول بالدرجة الرئيسة ابان وصف الطبيعة ، مثلها مثل الظروف ، في رسم الحياة الانسانية . ان تصوير المتنزه الارستقراطي في « قضية غامضة » و « الفلاحين » عبارة عن محاولة للدفاع عن عظمة الماضي القريب . ويشير عمر اشجار الدردار وسعة المرات واللون المعتم للسياج الحجري في « الفلاحين » الى قرب بيت الملاك

من هذا المكان : « يمتزج الفن هنا مع الطبيعة ولا يلحق احدهما الضرر  
بالآخر » فالنن يبدو طبيعيا والطبيعة بارعة » • وحتى الغابة تظهر كالحارس  
القائم على حراسة القصر • « الفلاحون » •

يدني دائما بلزلك الطبيعة من الانسان بكليتها • ولذلك تفهم زخات  
المطر في الصفحات الاولى من « قس تور » بصورة طبيعية لان الاحساس  
بالرطوبة والخوف على صحته والاهتمامات الاخرى والتفكير والافراح الصغيرة  
والقلق الزهيد الذي يعاينه القس يروتو يمتزج بهذا المطر •

لا يمكننا ان نقف ضد الرأي القائل باحتواء تراث بلزلك الادبي الضخم  
على شيء من التزاويق والعثرات والرخاوة • ولكن اساس اسلوبه ولغته قوي  
ومتنوع ودقيق • انها لغة تعي الاحداث بعمق انها لغة الافكار •

#### المصادر

- ١ - اوتشونبيية زابيسكي • جامعة راتون المسماة نبشفسكي ح ٥٦ ، ١٩٥٧  
ص ٨٣ - ٩٨
- ٢ - غ • لانسون • تاريخ الادب الفرنسي ص ١٠٠١
- ٣ - موريس بارديش • بلزلك رواثيا ، ١٩٤٣ • ص ٢٠١



# البناء الشعري في اللغة الروائية لديستوفسكي

## تكوين المفاهيم

اضحت شعبية اللغة منذ ايام بوشكين ولا سيما في عهد غوغول حاجة عميقة وخصوصية جذرية لكل التيارات التقدمية في الادب الروسي ولم تغد « النزعة الطبيعية التي لا نظير لها » في لغة غوغول « تعود هذه الكلمة السديدة الى ف . ف ستاسوف » ، المثل الشعري الاعلى حسب وانما باتت المعيار الواقعي في لغة غانتشاروف ويسيمسكي وغرتسن وتورغينيف . وغريغوريفيتش واستروفسكي ونيكراسوف و ل . تولستوي . ولذلك تدفق الكلام الحي للقرية الروسية كموجة عريضة ولا سيما في تتاجات الاربعينات ومطلع الخمسينات مثل « مذكرات صياد » و « بيترشينا » « فرقة النجارة » و « صباح ملاك » وشعر نيكرا سوف .

ومع ذلك « فان وجود شيء من الوحدة الاساسية في هذا المنحى لا تعني تماثل اسلوب بعض الكتاب ، وانما غياب التيارات المتصارعة فيما بينها صراعا حادا في الادب التقدمي نفسه في ذلك العصر »

لم تصدم شعبية لغة تورغينيف الذوق الارستقراطي ، لانه استطاع أن يجمع بصورة مذهشة بين اللغة الشعبية العفوية في عصره والثقافة الرفيعة التي صاغتها اجيال عديدة . لقد حقق ، ما اسماه بوشكين ، استنادا الى ليموتيه « روابط القربى الاوربية في اللغة الروسية<sup>(١)</sup> » . كان يسيمسكي اكثر حدة

---

١ - أ . س . بوشكين المؤلفات الكاملة - ج ١١ . موسكو . طبعة اكاديمية العلوم السوفياتية ، ١٩٤٩ . ص ٣٣ .

وشجاعة وتنافرا من تورغينيف وحفل كثير من قصصه بالكلام المجازي البسيط الذي تتميز به القرية الشمالية ودخل كثير منه في كلام الكاتب .

عندما حانت عودة دوستوفسكي من السجن كان نيقولاي اوسينسكي وبوميلوفسكي ورشيتنيكوف واخيرا غليب اوسينسكي قد حققوا في نتاجاتهم ديمقطة اللغة الادبية بصورة تعبيرية واضحة . لم يفتن الادب بالكلام الريفي حسب . وانما بالكلام الحي « للشعب البسيط » في القرية ، مستجيبا لكل احتياجاتها النامية العميقة ، ومتطلبات الفهم الواقعي الشامل للحياة .

ناضل النقد التقدمي في سبيل شعبية حقيقية للغة الادبية : فوقف ضد النتائج ذات اللغة الشعبية المزيفة كما وقف ضد الافراط الاتنوغرافي في الادب من جهة وضد « العبارات المجردة الرنانة » والضيغ السردية والتأني في لغة النتائج الادبية من جهة اخرى .

لقد هاجم تشرنشفسكي « كما اشرنا في الفصل الاول » « التأثير الضار للمفاهيم الرفيعة على روعة الصياغة » . ينبغي ان ينشغل الكاتب كليا بالافكار والمحتوى : فالصياغة لا تتكون من تلقاء نفسها وبجماليتها المستقلة . وانما باعتبارها تجسيدا كاملا للافكار وسلاحا لها .

كان موقف دوستوفسكي ، بهذا الخصوص ، قريبا جدا لحد ما من دوبر الوبوف وتشرنشفسكي على الرغم من اختلاف نظرتهم الى النزعة اشعبية اختلافا جوهريا في اشياء جمّة . يقترن هجوم دوستوفسكي الشديد في « يوميات الكاتب » على فرنسة تفكير النبلاء الروس واحتجاجة القوي على « الصياغة الرفيعة » ونصيّة « الكلمات والمشاعر والافكار والايماءات والآراء » وعلى الاستعمال المتكلف « للعطور » الاسلوبية ، يقترن هذا كله بالبحث الدائم عن الكلمة الروسية الخارجة من اعماق الحياة الشعبية . ولا يفعل هذا في سبيل التأدب الفيلولوجي على شاكلة فل . دال . وانما لاجل التعبير عن كنه الحياة التي خلقت هذه الكلمة . يقول دوستوفسكي

اثناء توضيح كلمة « سخيـف » ان هذه الكلمة « ذات طابع بطرسبورغي محض وقد ابتكرها الشعب البسيط في بطرسبورغ »<sup>(٢)</sup> . تجذب الكاتب هذه الكلمة بالذات لانها تكشف عن « قوة طابع الاحتقار التي يظهرها الشعب بهذه الكلمة ... » ( ١٢ ، ٢٩٧ ) . ويعبر دوستوفسكي بصورة خاصة عن رغبته الحارة في الاتحاد مع الشعب اثناء تفكيره برواية « آنا كاريننا » التي صدرت لتوها . وتنطوي افكاره على الم كثير لوعيه « العزله » الرهيبة التي يعيشها حتى امثال ليفين ، الذي لا يستطيع الاندماج بالشعب . بل حتى فهمه .

يحتل دوستوفسكي - روائيا موقعا متطرفا في رفض الجماليات الادبية . انه يكره التائق الاسلوبي وكل ما هو « مصقول ومصطنع » « الابلـسة » . كتبت هذه الكلمات الظالمة المسيئة تشفيا بتورغينيف ، وهي تعبر ، بالرغم من هذا ، بصدق عن الصراع الداخلي الدائم ضد اسلوب تورغينيف . ويؤكد على الفكرة والمعرفة المنطويتين في مركز الابداع الشعري والمتوغلتين في مجال الحياة الخفية ولا سيما حياة الروح الانسانية . ان دوستوفسكي الذي أهمل « الصياغة الجمالية » يبلغ شأنه شأن تولستوي وتشرنيشفسكي الجمال الحقيقي مشفوعا بقوة رهيبة في التعبير عن افكاره .

تحدد « ابتداء من » الجريمة والعقاب « المرحلة الاخيرة والعليا في تطور اسلوب دوستوفسكي - روائيا . وتختلف عن اعماله الاولى « المتأثرة بالنثر الفوغولي » بطغيان عبارات غنية جديدة لم يستعملها سابقا . انصهر الان كل ما دخل في لغة دوستوفسكي من بوشكين وغوغول وشيللر وهوفمان وبلزاك واتخذ ملامح جديدة تماما . ما هي المميزات الفردية التي تمتاز بها لغة روايات دوستوفسكي ؟

---

٢ - ف . م . دوستوفسكي . المؤلفات الفنية الكاملة . ج ١٢ . لينينغراد ١٩٢٦ - ١٩٣٠ . سنقتبس فيما بعد من هذه الطبعة

تكتسب الكلمة المفردة نبرة دلالية مشددة خاصة ولا سيما في حديث  
شخص الرواية : « ... لا شيء ، لا شيء ابدا ، ولعله لا شيء في اعلى  
الدرجات » . ويشحن بناء العبارات ، حتى في تلك الكلمات التي ينحصر  
معناها في رفض اية دلالة . بمضمون هائل معين . فتظهر درجات التفضيل  
والمبالغات المفرطة : « ... لا شيء في اعلى الدرجات » « عبقرية التصنع  
والكياسة » . تخضع المفردات بدرجة فائقة لسطوة المبالغة . ويهيمن نمط  
خاص من الكلمات المفضلة في كل مكان : « كيف صادفته ! ... ولكن انا ،  
انا كيف صادفته حينئذ ! » « لقد اقترفوا ذنبا بسببي ! » ان تكرار الكلمات  
ذاتها في حالات كثيرة يكسبها نبرة معينة : « ثمة حاجة الى الهواء » الى  
الهواء ، الى الهواء » و « من الافضل العيش هكذا ... العيش فقط ،  
العيش العيش ! كيف لا اعيش ، حسبي ان اعيش » ، « لقد تخلت عنهم ،  
تخلت » .

يقوي التكرار . في مثل هذه الحالات، النبرة العامة للكلمة، دون ان يغير  
معناها . ولكن اعادة الكلمة مرات ثلاثا يبدو مغايرا من ناحية النبر والدلالة :  
« - جأ راسكولنيكوف ، ومع ذلك أية صبية رائعة ! .. - رائعة !  
لقد قلت رائعة ! .. » .

لا تحقق الكلمة المفردة نبرة معينة بالتكرار فقط . وانما بواسطة الدلالة  
المشحونة بها : « ... عندما ذهبت لافعل هذه ... التجربة ... »  
« ... رغب في البقاء وحيدا مع هذه الرسالة » « ... سار في الطريق بخطوات  
بطيئة متمهلة ... » . يخلق الكاتب نظاما جديدا من « المفاهيم » في اطار كل  
رواية عندما ينقل دلالة الماضي ووجهه في كلمات بسيطة لا تعني شيئا  
بحد ذاتها .

تتبلور في هذه الكلمات فكرة الرواية بشكلها الاكمل وهي حافلة في  
الوقت ذاته بالمحتوى السيכולوجي الفردي ومتميزة في المجال الاجتماعي -

الحياتي . ان كلمة « فخور » في « الجريمة والعقاب » مثلا متنوعة جدا : فهي تعني عند استخدامها بالنسبة الى كاترينا ايفانوفنا درجة بالغة من عزة النفس المرضية المهانة وتحمل بالنسبة الى دونيا ظلالة من الثبات الاخلاقي والسمو وتعني بالنسبة الى راسكولنيكوف الزهو المفرط المتأرجح . وتعني بالنسبة الى صونيا انعدام الالباء الكامل في أي معنى كان . ان هذه الكلمة مأخوذة في معناها المباشر الاصلي : فالفخور هو المنفصل عن الجميع والحر والوحيد . ومن الكلمات المنبورة في هذه الرواية ذاتها الانسان - النابليوني . والانسان - القملة . الانسان - القملة هو أولا المخلوق التافه الخائر الارادة . ويفتقر الى التصرف الذاتي وثانيا هو المخلوق صاحب الادعاء الكاذب للجرأة وللروح النابليونية . والشيء الجوهرى هو انه واحد من سواد الناس الكثيرين . ان فلسفة راسكولنيكوف برمتها - التي يرفض الكاتب أصلها نفسه - منطلقة من هذه الكلمة .

ولننظر الكلمات المنبورة و « تكوين المفاهيم » في رواية « المراهق » . فكلمة « تجربة » التي تعني امتحان النفس وجعلها صلبة مدرعة تنتقل من « الجريمة والعقاب » الى « المراهق » لغرض تجسيد الفكرة : « ... لقد افترضت القيام بهذه الخطوة على سبيل التجربة فحسب ... » « لم يرتض هذا الاختبار ... » وتتولد أهمية خاصة للكلمة من معناها البسيط المباشر نفسه : « ... كنت بحاجة - لكي اعيش - الى ركن غرفة ، الى ركن بالذات » « ... لكي اخفي نقودي في هذا الركن ، فلا تسرق مني » « لقد طلبت ركنًا حسب ، استطيع التحرك فيه حسب ... » ان هذه الكلمة التي تتكرر يمدلولها اليومي الحياتي مشحونة مسبقا بمعنى من نمط آخر . « ... ولهذا نشأت في ركن » « ... وسانزوي اكثر فاكثرا في ركن ... » « لقد صنعت لنفسى ركنًا وسأعيش في ركن » « فكرتني هي : ركن » الخ .

تتخذ كلمتا « أب » و « ابن » على امتداد الرواية نبرا خاصا من الناحية الایقاعية يتوافق مع المآسي الروحية التي يعاني منها اركادي دولغاروكي : « ٠٠٠ كنت كل حياتي بحاجة الى فيرسيلوف ذاته الى انسان ، الى أب ٠٠٠ » وبقدر ما يصبح معنى الكلمة عموميا وشاملا ، يسي ايقاعها الخاص فرديا وممتلئا ويغدو ضميرا هو وهي اللذان يعنيان فيرسيلوف واخماكوف اداة لتمييزهما وكشف دورهما الرئيسي في وعي المراهق . لا تحتل هذه الضمائر رغم عدم وجود اية رابطة بينها وبين اسميهما في النص القريب ، مكان اسميهما حسب ، وانما تكتسب ايقاعا اقوى من الاسم ومتعدد المعاني . « هل نسلمت شيئا ما منها ٠٠٠ هل اليوم في الساعة الخامسة » ونظر الي نظرة ثابتة « لعل هتافي ادهشه » أو ربما تعبري : « منها » .

لا تحتاج الضمائر الى استخدام اولي للاسماء أو لتوضيحات لاحقة ، وانما على العكس، فالضمائر واضحة في ذاتها لدرجة انها توضح كلمات اخرى : « ان آنا اندريفنا وزوجة الجنرال ( أي هي ) رفيقتان ! وتسافران سوية ! » . ويستخدم الكاتب هذه الضمائر منذ بدء عمله في الرواية ، ويعبر في المسودات والخطط الاولى عن الاشياء المهمة بالشكل التالي :

« - كلود لورين »

- ظهور المسيح

- فكرة ٠٠٠

- فكرة مفاجئة خطرت للام

- هي « (٢) »

---

٣ - مسودات خطط « المراهق » قسم المخطوطات في بيت بوشكين « ٢٩٤٤٩ » ،

يشار دوما في المسودات الى فيرسيلوف بضمير « هو » : « ٠٠٠ ينتقل  
اليه الى معشوقيه » « لطمه الصبي » الخ ٠٠ ويظهر فجأة فيما بعد ان « ليس  
البطل هو » وانما الصبي « (٤) » .

ويشار بالضمائر الى بناء الرواية برمته : « انا ، هو ، هي » ويجري  
التعرف في هو وفيه الى الوضع الراهن ، « آتئذ » ، « ولنفسية المثقف  
الروسي » ويتم التوغل في هي الى عالمها الرائع عالم الانوثة الخالد والجمال  
الابي الذي يصعب بلوغه . وينبغي فهم العلاقة الخفية بين هو وهي . ويتجلى  
جوهر الرواية في « الانا » وفي بحث المراهق واضطرابه وتوجهه اليه واليها  
والى العالم قاطبة : « ليس البطل هو ، وانما الصبي » ومع ذلك ، فلا يعني  
هذا باي حال من الاحوال العودة الى الرواية الذاتية من نمط « الام فيتر »  
لغوته أو « أدولف » لـ بـ كونستان . لانه يتم في هذا النمط من  
الروايات ، التركيز على ذاتية البطل الوحيد . بينما يعتبر الشيء الرئيس في  
« المراهق » معرفة هو ، هي ، هم .

ان ضمير الجمع الغائب مشحون كهربائيا في الرواية أيضا . وهو  
يستخدم مباشرة دون الاشارة التمهيدية الى من يدور حوله الكلام : « لقد  
اجبت لاني كنت اخافهم في موسكو أيضا » اعرف انهم ( يعني هم أو  
آخرين من نمطهم ، فالامر سواء بسواء ) دياكتيكيون وربما يحطمون  
« فكرتي » . كنت شديد الوثوق بنفسي ، واني لم اقدم لهم فكرتي أو  
اقولها : ولكنهم ( يعني مرة اخرى هم أو أنهم ) ٠٠٠ فالضمير يقوي  
من الموضوعية والمقابلة المتضادة أيضا . وتعني هم الشباب الديمقراطي الثوري  
وهم يجذبون اركادي المحب للاستطلاع نحوهم ، ولكنه يتعد عنهم لتهيئه  
بالذات منهم بالرغم من حماسه . ان التوضيحات الازدرائية ، المحصورة في

---

٤ - انظر الى أ . س . دولينين . في مختبر دوستويفسكي الابداعي . موسكو .  
« سوفيتسكي بيساتل » ١٩٤٧ . ص ٢١ . ٣٤ .

الاقواس ، تقوم على المقابلة المتضادة القوية بين هو وهي من جهة وهم من جهة أخرى . ان هو وهي ذاتان فرديتان تنطويان على قيمة خصوصية فريدة .  
بينما تدل هم على شيء جماعي متماثل في مكان معدوم الهوية .  
وهكذا تظهر الميول الرجعية للرواية في استخدام الكلمة .

وتتسع « معادلة » الرواية : انا ، هو ، هي وتضاف اليهم هم .

نستطيع تصور مجمل « المفاهيم » التي تتبلور في نص رواية « المراهق » .  
تعتبر كلمة « طالب » مهمة جدا و متميزة لفهم اهم ما تنطوي عليه الرواية  
والتي ينطقها اركادي لأول مرة في لحظة انشراح معين وتحتل بعدئذ في افكاره  
مكانا دائما وراسخا .

« قال موجها الحديث الى اخماكوفيا : لقد تصورتك قمة في الالباء  
والعواطف المشبوبة » وانت تتحدثين معي منذ شهرين مثل طالب ازاء  
طالب ... » . وتقوم هذه الكلمة في المكان نفسه على المقابلة المتضادة :  
« دخلت هنا معتقدا اني احمل النفاق والمكر الذي يستكشف الاعمى » فوجدت  
شرفا ، ومجدا وطالبا ! ... » . ويقول فيما بعد عن خيرسيلوف : « لقد  
فهم كلمة « طالب » في اعلى درجاتها » . ولتقي بهذه الكلمة لاحقا . وليس  
واضحا من يتكلم الى الاخر في احلام المراهق : « آه يا طالبي العزيز ! »  
هل تتحدث هي الى اركادي أو اركادي اليها ؟ ام يتحدثان مباشرة الى بعضهما  
البعض ؟ تنتقل هذه الكلمة بعدئذ الى شفاه اخماكوفيا وتنطق فعلا هذه  
الكلمات : « ... ايها الصبي الطيب ، يا طالبي ... » .

تناقض كلمة « طالب » التصوير الاعتيادي لمشاعر البطل والبطلة في  
الروايات ، فهي تعبر عن المواقف البسيطة المخلصة المهمة والحيمة . انها  
معاشرة حقيقية . تحتل الفكرة التي تعبر عنها هذه الكلمة مكانا كبيرا وهي  
مرتبطة بالميل الديمقراطي في الرواية التي كانت كما اشرنا « اليها » تقترب



من الميول المضادة لها . ينتم عموماً ميسم المعاشرة البهيجة بين الناس الذين يفهمون بعضهم فهماً كاملاً أفضل مشاهد رواية « المراهق » . ان حديث اركادي مع اخـت ليزايا حافل بنور الصداقة المسترسلة . وتنعم اركادي بالسعادة جراء تلك اللحظات النادرة من الاختلاط الحقيقي به « فيرسيلوف » . وقد اضاءت كل لحظة من الحديث معها « اخماكوفيا » حياة المراهق المعتمة العسيرة . واصفت هي له في المشهد الوحيد الذي يتناول لقاءهما « باهتمام متأدب مفرط » .

ولذلك تحتل هذه التراكيب بين العبارات المتوترة ودرجات التفضيل المتعددة مكاناً مهماً متميزاً « اصفى للغاية » « اصفوا جداً » « اصفيت اليها بكل ما املك من قوة » « انها تعرف نفسي عن ظهر قلب » « كان في حالة اثارة غريبة » فتوهجت بالرغم مني » .

وورد في النص ان احدى الكلمات التي سمعها اركادي « كهربتته » بشكل خاص ، وهي كلمة « وسيم » . « ويل لتلك المخلوقات التي تعيش مع قواها واحلامها حسب ، يحدوها ظمأ عاطفي محمود مبكر جداً للانتقام من الوسامة ، الانتقام بالذات » . ان « فقدان الوسامة » و « الشبق » و « الخور المرضي » و « الاوباش الرقيقى الاحساس » و « النبي النسوي » و « المنصة » و « حماقة قلب » و « الغموض الطويل » و « الادنياء الكريمي المحتد » « كنت في دوامة » « ان فكرتي » و « الحياة الحية » و « المنتصف والشارع » و « غم النبلاء » و « حملة الافكار » و « الناس الحمقى » . ان هذه الكلمات تصطدم وتتصارع مع فكرة الوسامة التي تتخلل باطن الرواية وتلتصق بجوهرها نفسه .

تنتصب امامنا مجموعة من « المفاهيم » الروحانية المجازية التي يتكون منها نسيج الحياة الفكرية المتوترة في سرد دوستوفسكي . وتتميز هذه الديالكتيكية كلها بالمحسوسية البالغة . وبقدر ما تكون المفاهيم فلسفية .

تتجسد ماديا في لغة الرواية : « ... اسكرتني الفكرة » « ... حلت بتقييله طوال هذه السنوات قبله قوة » « بدأت بهذه الفكرة » « استقرت الكابة في قلبي » « كما لو انني لسعت ... » ( حول الافكار المكدره المفاجئة ) « انزوي في قوقعتي واصبح حرا تماما » « وترى الكلمات المصطنعة » التي هدهدتها روح صغيرة مثل الاظافر » وكثير غيرها ■

تبدو الاستعارة في لغة روايات دوستوفسكي وكأنها تصلب الافكار والمشاعر وتبلغ بها مبلغ المحسوسية والجلء التامين ، فالاستعارة في قوس قزح الذي لا تتغير الوانه والمفتقر الى الجمال تتجسد في صور الفكرة :

« ... لم اكن لاطلق مثل هذه الاسئلة ... » « لقد ازلت هذه النبرة كل ما كان مثيرا للضحك في وضعي » « لقد واجهت مرارا هذه السلاطة » « ومع ذلك فقد كان ممكنا التغلب على الخجل » « ظهرت بينة حقيقة الاشتمزاز الشديد » « كما لو كان عقلي وخيالي قد انقرط عقدهما » « وبان حالا حذره وعدم ثقته » « كيف استطاع لاميرت ان يصفو ويلتصق بمثل هذا المرء الرفيع المتعجرف ... » « لقد اشجبتهم حيرتي ... » « اصابني كل هذا بطعنة مفاجئة » « رنين الاصوات » « الكاس ... نظرت الي باغراء » « يعني ان يمث هذا الانسان قد تفجر مثل فقاعة منتفخة » ■

تنطوي كل استعارة على قطبين : يقابل الشغور المرضي الرقيق فظاظة واقعية ملتبهة ■ ان « بعث » فيرسيلوف الذي راود احلام اركادي بصورة محمولة قد تفجر مثل فقاعة منتفخة ■

تشكل المفردات العادية ، بل المعنة في عاديتهما ، اساس روايات دوستوفسكي ، ولكنها تبلغ درجة فائقة من التوتر والشكل الاستثنائي ■ نعثر في « المراهق » على : « لقد قرصتني » « عينت في مكان معين » « استقرت في مكان » ، « ولدت انا مع تاتيانا بافلوفنا » « دس لي خمسين روبلا » « عثر على مكان نافع خاص » ■ « رمانني حينئذ وسافر » « مشاهد

بطرسبورغ المربعة » « اما ما يتعلق بالملابس فقد كنت اروم امتلاك بدلتين  
اعتيادية ، وجيدة » « ربح هائل » « وهكذا تشيخ وتبلى » « احيانا تظهر أهم  
القرارات في اشكال يومية واعية مثل : « عندما قرر هذه الناحية » .

غالبا ما يتقدم التقييم الاجمالي لمشهد كامل من خلال كلمة واحدة  
وبواسطة ظلال معانيها . وهذا هو الامير العجوز سوكولسكي الذي تأثر ورق  
للغاية بحيث يمكن ان يبدو كلامه رقيقا حقا : « ... وبكى فوق رأسي ... »  
مما لا يترك مجالا للشك في فهم الكاتب لهذه الشخصية .

ان لغة « الجريمة والعقاب » خصوصا ، ذات طابع اعتيادي رهيب :  
« حرارة وانحباس في الهواء ، وازدحام ... وتتن صيفي متميز » « ثمة  
خيار صغير وكعك اسود وسمك مقطع : وكانت رائحة كريهة تفوح من هذا  
كله » « الحانة ... مكتظة » « وكثير غيرها » .

تحتل اشكال الكلمات المصغرة مكانا كبيرا : « نزيل » « عذبة »  
« شقيقة » « ثوب » « طبيب » . وكذلك شأن الكلمات الشبيهة بما في النص  
مثل « أكمام » « سمور » « غرقة » « حذوء » « ثلاثون الفا على عمله »  
« ثمة دسيصة هناك » « المراهق » « لاحظ هذه الفكرة في شكل حدسي  
تقريبا » « في ثقيب ما » \* ( الجريمة والعقاب ) .

يظهر المدلول الاسلوبى لجميع هذه المفردات ذات المفهوم التجزيئي  
التحقيقي فقط لدى المقابلة بينها وبين المفردات والعبارات والصورة المضادة لها :  
« ترى مئة الف شيطان ، وهذا اثبات من الاهرام المصرية » ( الجريمة  
والعقاب ) .

تحتوي احيانا تعبيرات المبالغة الجديدة على شيء مضحك ومهين : « كن  
غيا ، ولكن » ( الابالسة ) .

---

(\*) هذه الكلمات تصنير لـ « نزل » « عذبة » ( شقة ) « ثوب » « طبيب »  
« أكمام » « سمور » « غرقة » « حذاء » « دسيصة » .

تحفل رواية « المراهق » بالمقابلات المتضادة الملثمة في وحدة كلية من التناقضات التي لا يمكن التوفيق بينها : « ... سوف تذكّرني وتسخر مني كما تفعل مع الفأر دون ان تحدد انني المتحكم في مصيرها » « تحاول هذه الحقيرة بلوغ العظمة » « الطريق الذي يقود الى مكان الصدارة بل والى الحقارة » « امعقول ان مثل هذا المخلوق الرقيق غبي وفظ الى هذا الحد ! » « ... انني تجسيد للحمى والهذيان ، انني على النقيض ممن يجسدون الاعتدال الذهبي والحياة العادية » « ... انه مستعد دائما للاقدام على تطرف مناقض لتطرفه الحالي وهنا تكمن الحياة كلها » « ... هذه فترة عار رهيب وسعادة عظيمة ايضا ... » « ... يالها من تأفة واعتيادية بحيث تقترب احيانا من الفاتازيا » « ... كانت متعة فريدة ، ولكنها مرت عبر العذابات » « تتجسد حقارتي الرئيسة في انشراحي حينئذ » « ... ان مثل هؤلاء الضعفاء مستعدون ، في بعض الاحايين ، للقيام بعمل جليل الشأن للغاية ... » ( لقد اجبتي لسقوطي « اللامتاهي » ... ) « ... شعرت بالاختناق من احساس بالتحدي والغطسة المفرطة التي لا حد لها . ولا اذكر حقبة في حياتي كلها كنت مفعما بالاحاسيس المتعجرفة كما هو الحال في الايام الاولى من شفائي » اعني عندما استقرت قشة على فراشي » « ... ترعى في نفسها مثلها الاعلى الشبيه بالسفالة البشعة ... » « ... السافل والشريف شيء واحد ولا فرق بينهما ... » « حتى أكثر النساء قدسية يكن احيانا حقيرات » « هؤلاء » الناس الوريقيون « .. قادرون ، مع ذلك » ان يتعذبوا عذابا حقيقيا ... » .

تتخلل فكرة المقابلة المتضادة الرهيبة ، التي تشكل اساس كل خلية في الحياة التي يصورها الكاتب ، الرواية برمتها وكذلك روايات دوستوفسكي الاخرى متخذة تنوعا وتغيرا بالغا . وتنطوي هذه العبارات على تلك القوة المتفجرة التي تكون اساس البناء الاسلوبي في الرواية .

## ٢ - بناء الكلام

تعددت ألا افرق في الفصل السابق بين كلام الكاتب نفسه والحديث بأسم هذه الشخصية او تلك والكلام الدارج للإبطال . فقد تحدثنا عن تلك العبارات التي يتكون منها الاسلوب والمنطوية على معان عامة دون النظر الى الشخص الذي تقوه بها .

يقوي اسلوب المراهق وكذلك اسلوب الراوي في « الابالسة » أو المحدث الحالم في « الليالي البيضاء » من هذه الخصائص أو تلك التي يتميز بها كلام الكاتب . ان المقدرة على الحديث باسم هذه الشخصية او تلك يفتح امام الكاتب فضاء رحبا ولكن لا يصبح اسلوب الراوي قصة او كلاما حياتيا متميزا .

ان اقوى ما في الطبيعة العامة لكلام الراوي مماثل تماما لطبيعة كلام الكاتب في « الجريمة والعقاب » أو « الاخوة كارامازوف » . ولذلك سيكون اساس بحثنا في هذا الجزء من المقال لغة « المراهق » بالمقارنة مع نتائج دوستوفسكي الاخرى .

وفي الوقت ذاته تغني احاديث المراهق واجوبته شخصيته كثيرا ، حيث تتجلى العبارات الحادة التي تحطم اطر الكلام الثابت المتعارف عليه : « دائما اتبصق ، واتبصق علنا » « قرف » « كل هذه القذارة » « من احط اداب اللياقة عندهم » « رفع الكلفة معهم » « عبثا يتسكع » « تشئت شعوره » « لا اروم التخلص منه » الخ . ونعثر على الجمع بين التكتم والرغبة العارمة في بث كل ما يخالج المرء : « ... انتزاع باطن نفسي ... اعتبر في سوقهم الادبي غير لائق وسافل » . يعلن الكاتب هذا منذ السطور الاولى . عندئذ يتجسد اشمئزازه نحو الشعور الذي سيطر عليه في ان يكون صريحا تماما والذي عرض بشكل سلبي ، بينما يتجلى برنامجه الحقيقي في قوله :

« اعذري المراهق الالهوج على كلماته الخرقاء ! » وتعد عباراته التالية اكثر سباجة مما ورد ذكره : « الحية المستكشفة » « المعبر من الدرجة الثانية » « انهالت علينا جميعا » الخ . ويفصح هذا كله عن رغبة اكيدة في اخراج كل ما تكدر في اعماق نفسه : « في الخجل الجهنمي » « سحقتني خجلا » « احد الاحاسيس المفرطة » . يظهر في هذا النمط من العبارات الوضع الروحي المضطرب الذي يعيشه أركادي دائما . ولكن تتضح في هذه العبارات . التي ينفرد بها المراهق بالذات ، رغبة الكاتب الراسخة في فهم الروح الانسانية حتى النهاية ، بحيث يقول في ( يوميات الكاتب ) ، « يغدو كل شيء جليا قدر المستطاع » .

ترتبط السمات الفردية لكلام المراهق ووعيه ارتباطا وثيقا بالطبيعة الداخلية للرواية وبكل بنائها الشعري .

ويبرز هذا خصوصا في التوتر الايقاعي والوثيرة السريعة في الرواية : « ... امسك بالحوذي وطار » « لم افقه شيئا ، ارتطمت بالجمهور وركضت أخيرا ... » « ... سارت الاحداث منذ هذا اليوم حتى فجعية مرضي بسرعة فائقة ... » لا يتخلل هذا الضرب من التعابير حديث المراهق فقط وانما يحدد سير الاحداث برمته وصوت الراوي العجول المتقطع الذي يتحدث لاهثا مسرعا فمن جهة : « لقد طرت ... كنت تقريبا اعدو ... » « ... نهض فجأة من مكانه وانطلق .. » ومن جهة اخرى : « احاول الاختصار . لقد اتخذت قراري ... » « كلمتي الاخيرة : هذه سرقة ... » وكان اركادي على عجلة من أمره عندما يكتب مذكراته ، انه دائما يقاطع نفسه : « سمعت ، اعني اعرف ربما ... » .

يسمى الراوي أو كاتب المذكرات وهو يصف الماضي - وقد لازمته الحمى - ان يتحدث بسرعة واقتضاب . ويؤكد الكاتب لنفسه في المسودات قائلا : « الایجاز ، الایجاز بقدر الامكان » (٥) .

تأتي النعمة الموسيقية في هذه الرواية والروايات الاخرى في المقدمة - ولا يكتسب ظرف الفعل ، في اي تاج معروف باعتباره الكلمة الاولى في الكتاب ، مثل هذه الديناميكية والطابع المتدفق : « انكبت على كتابة هذه القصة دون عجلة ... » وتبدأ « الابالسة » و « الاخوة كارامازوف » بظرف الفعل أيضا « ابتداء بكتابة الاحداث العجيبة للغاية المرتقبة ... » « بدءا بوصف حياة بطلي ... » وتزداد عادة وتيرة السرد سرعة مع اقتراب الكارثة الحتمية في روايات دوستوفسكي . تبدأ في « المراهق » الوتيرة الشديدة منذ الكلمات الاولى : في الصوت اللاهث الجازع .

تتجاوب الكهربة الوقتية للسرد مع التوتر الارادي الذي يخلقه التكرار أو القوة المتنامية للتأكيدات : « ... أصبحت الاجابة حتمية الان وواجبا » « هذا صحيح » هذا صحيح جدا ، فهو انسان فخور للغاية ! » « ... وحدة تامة وسر الوحدة هو الشيء الرئيس .. » « في ظل الاصرار الدائم » في ظل النظرة الثاقبة وضمن الحسابات والتفكير المستمرين وضمن النشاط غير المنقطع والجلبة ... » « القضية فورية » فورية للغاية وهنا تكمن قوتها : في فوريتها البالغة ! » « جرى شيء ما ، وقع شيء ما ، حدث شيء ما حتما » « يجب تركهم نهائيا ، يجب تركهم حتما ... » يكتسب ضغط الصفات المتتابعة قوة متنامية مطردة : « ... محتوى هذه المذكرات الفظيعة الشنيعة الخرقاء ، النهاية ... » .

---

■ - أ س . دولينين . مختبر دوستوفسكي الابداعي . موسكو . سوفيتسكي بيساتل . ١٩٤٧ . ٦٧ .

لا تعيق الوتيرة المتدفقة الكشف الكامل الوافي عن افكار البطـل ومشاعره . تظهر وتيرة السرد ، التي تجمع كل شيء وتنظمه بطريقتها الخاصة ، الاضطراب الروحي والهدف المنشود لا بالنسبة للشخصية الرئيسة وانما لمجموعة كاملة من شخصيات الرواية ويقوم ذلك بصورة مكتملة للغاية ، كما هو الحال بالنسبة لشخصيات ( اخماكوفيا ، فيرسيلوف ، ليزا ، كرافت وكذلك الام ولو انها تتخذ مدلولاً اخر لحد ما ) . ويعيش الكاتب في حالة اضطراب مبعثها الاستقصاء الروحي الذي يشكل بدوره النواة الديناميكية الاساسية لاسلوب رواياته .

يتجلى الكشف الكامل عن حياة الابطال الروحية في التصوير الملموس الشامل للمشاعر : « ان ما عذبني لدرجة الايلام ، ( طبعاً بصورة عابرة وهامشية ، اضافة الى الالم الرئيس ) هو انطباع واحد لجوج ولاذع . انه لجوج شأن الذبابة الخريفية القارصة التي لا تفكر بها ولكنها تدور حولك مضايقة اياك ، وفجأة تقرصك بالـم » . تضيي « هامشية » « اضافة الى الالم الرئيس » « الانطباع اللاذع - اللجوج » الوضوح على المشاعر والافكار وتمدها بقوة متميزة ويتم ذلك بفضل البساطة المفرطة في اجلاء كل ما هو غامض ومعقد . وتؤدي المقارنة مع ذبابة الخريف الطفيلية خدمة الهدف ذاته .

يصبح النعت ذا مضمون غني مملوء حيث يكاد يضغط ضغطاً شديداً على وعي القاريء : « مساء خريفي رطب ، انه رطب حتماً » « دع ، دع هذه الحسناء القبيحة ( القبيحة بالذات ، فثمة وجود لامثالها ! ) » .

يقبض الكاتب وابطاله على الكلمة التي يعثرون عليها وغالبا ما تكون بالغة البساطة ويجدون فيها المعبر الوحيد الصادق الذي لا بديل له عن افكارهم . يفضي تكرار النعوت او المقابلة بينها الى كشف الظلال الدقيقة الواضحة : « ... ضحكة ساخرة زهيدة جدا ... بالرغم من هذا فانها لاذعة » وهي لاذعة بالذات لانها زهيدة تقريبا ... » .



تهيمن النعوت « المتجهمة » على رواية « المراهق » : « مدينة تنته  
 قديمة » « على اريكة بالية » « كرسي مثقوب مضمفون » « سجادة بالية »  
 « فوطه وسخة » « الطاولة المغطاة بغطاء قذر رديء » « بدت غرفة  
 الاستقبال وسخة صغيرة » « رجال داكنو السحنة قذرون ذوو شعور سود »  
 « طيبة ساذجة » « نبأ فظيع » « نحيف » « بثور » « مظلوم » « تائه  
 مسكين وحقوق » ان النعت « في عصرنا الحامض » يوجز كثيرا من الصفات  
 الاخرى .

وبالرغم من ذلك ، ففي هذه الحالة ايضا نجد المقابلة المتضادة بين  
 مجمل تلك الالوان العاصفة والكلمات العاطفية الملتهبة التي تغمر بقوتها النعوت  
 المتجهمة نفسها . ومع ان مفردات دوستوفسكي شديدة التنوع فثمة كلمات  
 مقوية تتكرر باستمرار : « استغرق بالغ في التفكير » « حزن بالغ »  
 « انطباعات بالغة » « حيرة بالغة » « هدوء بالغ » « خطوة بالغة » « سلم بالغ  
 الانحدار » وكثير غيرها .

ان الكلمات والعبارات المتميزة المقطعة من الحياة مباشرة ، مشحونة  
 في النص الفني بتوتر عال . ونعثر دائما في رسائل دوستوفسكي على العبارات  
 التالية : « يمتلك اهمية بالغة » « بالغة كثيرا بالنسبة لي » « موقفه مني بالغ  
 الود » « انه لذو فضل بالغ علي » ( رسائله ج ٤ ص ٢٨٧ = ٢٨٩ = ٢٩٥ )  
 وكثير غيرها .

ثمة نعوت مكثفة للغاية في حد ذاتها : « دفعني من الخلف ... بقرصة  
 قوية » وتشكل صيغة التفضيل - نحويا وفي مدلولها العريض - القوة المهيمنة  
 في لغة روايات دوستوفسكي : « هناك شيء اكثر افراطا في الجدية » « في  
 اعرق تعجب » « في اعرق ندم » « في اثبات اكثر جوهرية » « اكثرهم ضجرا ،  
 اكثرهم ضجرا » « قرر باقوى ما يمتلك وغيرها » « من اسبق الخياطين ... »

نصادف في « يوميات الكاتب » صيغة تفضيل مزدوجة مما يشكل خرقا  
للاعراف الادبية : « ... انك ستكون اعلاهم واشدهم جدية ... وفكرتي  
ذاتها في حياتي ذاتها كلها ! » « المراهق » .

تكشف الصفات عند دوستوفسكي كما هو الحال عند بوشكين عن  
السمات الثابتة الوطيدة لدى الشخصيات : « هنا ، في هذه الصورة ابرزت  
الشمس ، كما لو كانت متعمدة ، صونيا في حالتها الخاطفة الرئيسة : الحب  
الخبول الوديع وشيء من غفها الوجلة المتوحشة » .

من المستغرب ان قسطنطين باوستوفسكي الرقيق الحاذق بصنعة النشر  
الفني يعارض استخدام اكثر من نعت واحد دفعة واحدة « يجب تذكر  
النعت . ولهذا السبب يجب ان يكون واحدا . وعندما تلحق ثلاث نعوت  
بالاسم يكون دائما احدهم اكثرهم دقة ويتنحى النعتان الاخران امامه حتما .  
ولذلك فمن البين انه يجب المحافظة على احد النعوت والتخلص من النعتين  
الاخرين دون أسف » (٦) .

عندما يتكلم ق . باوستوفسكي حول اهمية ايجاد الصورة الوحيدة  
الدقيقة الصادقة لجوهر الشيء معترضا على تنوع النعوت وتكديسها فانه «  
في الوقت ذاته ، يسقط من مجال نظرك ضرورة التعبير عن تعقيد وجريان هذا  
المظهر الحياتي أو ذلك ويتجاهل حقيقة عدم استخدام النعت غالبا لا بحد  
ذاته بل في علاقته مع نعت اخر او مجموعة من النعوت » .

نجد عند دوستوفسكي عددا من النعوت على النمط الآتي . « وجه  
مستدير متورد واضح باسل ضاحك و ... خجول » ( المراهق ) . واذا  
كان تكديس النعوت الخمسة الاولى يفيد تقوية المعنى فان النعت الرئيس «

---

٦ - ك - باوستوفسكي . شعر النشر . في مجموعة « عمل الكاتب » موسكو .  
« سوفيتسكي بيساتل » ١٩٥٥ . ص ١٦٨ .

الوارد بعد توقف والمشار اليه بالنقاط العديدة ■ يكتسب معناه الكامل من التضاد بينه وبين النعوت السابقة • وتظهر دائما عند غوغول و ل • تولستوي ثلاثة نعوت أو أكثر مرة واحدة ■

كثيرا ما نعثر في ( المراهق ) على عبارة من نمط « فهم جدا » « عزيز عليها جدا » « أبيض جدا » « متحفظ جدا » أو : « استطاعت الانصغاء بافراط » « حلمت بهذا بافراط » • أو : « صمت للغاية » • « قبلنا بعضنا للغاية » أو حتى « احبها اقل جدا » • ومن النعوت المتميزة عنده « روح حاملة عنيفة جدا » « حلمت بكل طاقتي » « اصغي الي بكل طاقته » « حاول الخروج بهدوء بكل طاقته » ■

تنبثق الكلمات الجديدة كضرورة لتقوية المعنى الاساسي بكلمة : « محتال رصين المظهر \* » « يندر من يستطيع الغضب بهذه الصورة » ، « شرع بالكلام متباطئا » « تأخر عن كرافت كما يتأخر عن الاشياء الثانوية » <sup>(٧)</sup> « يفترقون على روسيا » « لا يسلم احد من غضبها » <sup>(٨)</sup> « الفكرة الوحيدة ، هذا كله من اختلاق الامير » « اضحى كل شيء غريبا غني ولم يعد فجأة ملكي » « فسخت زواجي حينئذ » « رفعها الى درجة العبادة » • ويستخدم الاشكال اللغوية البالية - التي قلما تستعملها اللغة الادبية في اواسط القرن التاسع عشر لنفس الغاية التي ترمي اليها الكلمات الجديدة : « عاش خاملا ، متقلب الاهواء » « ماذا كان يعمل السيد ستيلكوف » ■ « مضارب وبهلوان » ■

(\*) الكلمات التي تحتها خط في هذا المقطع استحدث الكاتب تركيبها ولا يمكن نقل تركيبها الجديد الى اللغة العربية فاكتفينا بترجمة معناها •

٧ - يورد دال الكلمات : الثانية ، الدرجة •

٨ - يورد دال الكلمات : واشي ، واشية ، وشاية •

لا تبدو الكلمة على الاغلب بحد ذاتها غريبة بقدر ما يبدو استعمالها غريبا . فيمكن اشتقاق صفة « معبود » من الاسم المعبود بمعنى « الذي يعبد » « دالا » ، على الرغم من ان « الضحية المعبودة » و « التبجيل المعبود » غريبة الاستعمال . اما تركيب « درجة العبادة » فمفهوم تماما وتتخذ معنى سائرا جديدا .

يكشف استخدام اللغة الفرنسية قوة الكلمة ايضا او الكلمة المفردة في نصوص روايات دوستوفسكي . ( من الرائع حقا انه عندما اكتب واستذكر الان لا يخطر ببالي انه استعمل ولو مرة واحدة كلمة « حب » في قصته حينئذ ، وانما استخدم « ولهان » . اما كلمة ( « قضاء وقدر » فلا اذكرها ) . وكذلك يستخدم فيرسيلوف ، في كلامه ، هذه الكلمة او تلك ذات المدلول القاطع . وتضفي كلمة « قضاء وقدر » عوضا عن كلمة « حب » و « مصير » في الكلام الروسي البحث ظلالة كوسموبوليتية على شخصية فيرسيلوف .

« ان امك اكمل واروع » مخلوق ، mais .. » ان « mais » القوية المائجة بقيم عالية وردت بعد صيغتي تفضيل تفيدان الكثير في فلسفة الرواية . لماذا لم يستعمل « ولكن » ؟ ولماذا ستكون « ولكن » اضعف كثيرا من حرف الاستدراك الفرنسي ؟ ان « mais » قصيرة مثل « ولكن » وعبرة عن صيحة مقتضبة هادئة للتعبير عن الشك الباطل غير المتكامل .

يبد ان فيرسيلوف كله يتجسد في هذه العبارة : لقد فكر باللغة الروسية عندما ادرك الجمال الوديع لزوجته ، المرأة القنة المتفانية في حبه : وانطلقت فكرته بحرف الاستدراك الفرنسي المشير الى الريبة . ويستخدم هذا الحرف

---

٥٩ - ان كلمة « غريب » متميزة في الاصل - ويعطي دال معنى مغايرا تماما لهذه الكلمة في قاموسه : « كف عن السلوك الغريب الاطوار » . بينما المعنى المائل لها هو « شعر بالغربة » .

في الحديث الفرنسي بالمعنى الدقيق ذاته الذي صدر من فم فيرسيلوف ونجد استعماله المتميز جدا في المثل الفرنسي الشائع (١٠) :

“Je ne veux pas de vo mais”

يستخدم فيرسيلوف دائما العبارات الفرنسية المتداولة : « اجل انها حلوة وذكية Mais brson - l'a ' mon cher (١١) » اشعر اليوم بالقرص لدرجة الغرابة ، فهل هذا ضرب من السوداوية ؟ » وكثيرا ما تعمل كلمة او صوت فرنسي واحد على تنائيه وغلق مداخل روحه . و « يغمغم » فيرسيلوف ردا على حكاية اركادي حول استهزاء توشر به قائلا : Ce توشر .. حقا اني اتذكر الان .... Ce « توشر ... » وما عثم المراهق . ان قلده بسخرية مواصلا حديثه حول قصته ملتقطا اكثر الحقائق وضاعة ومتهما اياه بها لانه تركه تحت رحمة القدر . كان توشر بالنسبة الى فيرسيلوف الذي « تشرد » في الخارج Ce « توشر » اما بالنتيجة لابنه فهو انسان قد استخف به وضربه ضربا مبرحا .

اضافة الى فيرسيلوف تستخدم الشخصيات الاخرى في « المراهق » الكلمات الفرنسية . ولا يقتصر استعمالها على الامير سوكولسكي الكبير او الامير سوكولسكي الشاب بل ويستخدمها لامبيرت وتريشاتوف واندرليف وستيبيلكوف وزفيريف . وتتكلم الفونسينا كثيرا بلغتها الام .

---

١٠- ورد معنى هذه العبارة في ترجمة غير حرفية : ( لقد سئمت من « ولكن ! » ) .  
يعبر أ . س بوشكين بواسطة تكرار حرف الاستدراك “mais” عن اعتراضه على الإعجاب الذي لقيته رواية ف . ميغو « كاتدرائية احديث نوتردام » ( رسالة بتاريخ ٩ حزيران ١٨٣١ . المؤلفات الكاملة ج ١٤ موسكو طبعة .  
اكاديمية العلوم السوفيتية ١٩٤٩ . ص ١٧٢ ) .

١١- ولكن دعنا من هذا يا عزيزي .

تظهر الكلمات الفرنسية على افواه الارستقراطيين كقوالب مسهلة .  
فهي خليط من الكلمات الفرنسية والمدنية والسقطات والتزعزع الفكري .  
ويقول فيرسيلوف والامير الشاب بين فينة واخرى "mais passons"  
« ولكن لنترك هذا » طاردين بذلك الافكار التي تقلقهم محاولين الطفو  
على سطح الاشياء .

يطل « البورجوازي الروسي الصغير بين النبلاء » في تلك المشاهد حيث  
يتغندر زفيريف أو اندرييف بحديثهم الفرنسي . وهذا ما جاء في الرواية عن  
زفيريف : « ... ان العبارة الفرنسية ... تناسبه شأنها شأن السرج  
للبقرة ... » يتوجه اندرييف بالسؤال عن القوميين الفرنسية ، ولكنها  
لا تستطيع فهم كلامه الفرنسي لانه يدخل عليه كلمات من ابتكاره .

يسبق هذا كله صفحات « يوميات الكاتب » بين عامي ١٨٧٦ - ١٨٧٧  
حيث يدور الحديث بسخرية وحماس حول بطلان وكوسموبوليتية الارستقراطي  
الروسي ومقلديه : « ها هو يعرف جميع اللغات ولهذا السبب وحده لا يعرف  
أية لغة . ولما كان يمتلك لغته ، فمن الطبيعي ان يمسك بتلابيب افكار جميع  
القوميات ومشاعرهم ، اما فكره كما يقال فيرفد منذ حادثته من شتات الفكر  
العالمي الذي يخرج منه بأفكار مبتسرة غير كاملة ... » ( ١٢ ، ١٤٦ ) .

وهكذا تتوصل الى ان ادخال اللغة الفرنسية في الرواية مرتبط بالهدف  
الانتقادي ويتخذ طابعا اكثر حدة مما هو عليه عند تولستوي ولكن تتجلى  
امامه مهمة اخرى كما هو الحال في « الحرب والسلام » أو « أنا كارينا » :  
نقل الشكل الاصلي الذي تتسم به نبرة حديث فيرسيلوف والاميرين  
سوكولسكي والشخصيات الاخرى .

تكتسب حتى الكلمات البسيطة التي تنطق بها الشخصيات والراوي  
والكاتب في روايات دوستوفسكي لونا من النبرات القوية جدا . ودائما  
يكون هذا اللون معبرا من ناحية المدلول : « نطق بصوت امريء من علية

القوم - آه ، اجل ٠٠ » ( المراهق ) . ان صوت امريء من غلية القوم هو صوت ميت ، وحديث متستر ميكانيكي . وهنا يكشف دوستوفسكي . شأنه عند استخدام اللغة الفرنسية ، تفاق مجتمع النبلاء . وتتجلى كذلك ، خلافا لكل ايدولوجيته الرجعية ، الفكرة القائلة ان الكلمة الحقيقية الصادقة هي الكلمة الشعبية . لقد كدّر الملاكون وحطموا نقاوة الحديث واستقامته . وهنا يكمن نمط معين من نظرية الكلمة غرضها ، اذا تكلمنا بطريقة بوشكين ، تذليل ذلك الانقطاع « عن الشعب اعني عن اللغة الحية » ( ١١ ، ٣٦١ ) الذي يتسم به مجتمع الامتيازات الطبقية وذلك بواسطة « اللغة الروسية المستقلة الواعية » ( ١٣ ، ١٠١ ) .

تتجلى خصوصية النبرة في لغة روايات دوستوفسكي في دلالاتها الفلسفية العديدة وارتباطاتها المباشرة بفكرة الرواية . لا تقتصر نبرة كلام فيرسيلوف ( « غمغم » « مد » « تكلم بجدية تامة ، وتعبير غريب » الخ ) على كشف طبيعة وضعه الروحي والتغيرات التي تطرأ عليه حسب ، وانما يشير تبدل هذه النبرات الى صراع شخصين مختلفين داخل امرىء واحد . هما « الانا » الحقيقية و « صنوها » . فالخلاص عميق في الانسان الذي ينزع للحقيقة باندفاع جنوني مصطدما بالانانية وروح السيادة والفظاظة والقدارة .

لا يمتلك الاخوة كارامازوف ديمتري وايفان واليوشا اصواتا متباينة فقط . فصوت كل منهم ونبرته مرتبط ارتباطا وثيقا بالفكرة الفلسفية للشخصية . ان « الصوت المسالم الهاديء » و « الاستعداد » الملموس في صوت ميشكين والثقة في الاجابة عن اي سؤال يطرحه امرؤ صلف لا يعرفه يجلو ميزات ميشكين ويكشف الفكرة الرئيسة التي تستحوذ على هذه الشخصية .

تتسم نبرة حديث راسكولنيكوف وتفكيره بالتنوع الشديد • و يرى ان الصوت يكون احيانا خارج سيطرة الانسان ويمتلك شيئا من الاستقلالية لحد ما ويكون اقوى من النوايا والارادة الواعية : « ... بدأ الحديث عفويا بقدر ما في استطاعته ، ولكن صوته لم يطعه فتقطع وارتجف ... » « لم يفكر بقول هذا ، ولكنه فلت من تلقاء ذاته فجأة » . اننا نسمع بوضوح اصوات غروشا ، صونيا مارميلادوفايا ، كاترينا ايفانوفنا وناستاسيا فيليبوفنا . ونستطيع معرفة كل شخصية منهم من نبرة اصواتهم .

غالبا ما تتضمن الرواية تحليلات لنبرات الصوت • ها هو اركادي يجلس وحيدا في غرفة غريبة عليه ينتظر فاسين • ويسمع ما يترامى الى اذنيه من الغمز واللمز ، انطلق في البداية « صوت رجالي مرتفع وقح » ثم « تجييه ربة البيت بصوت ناعم مرح يستشف منه انها تعرف الزائر منذ فترة بعيدة وهي تحترمه وتقدره باعتباره ضيفا رصينا وسيدا جذلا » . وهكذا نفهم الكثير من مجرد نبرات الصوت .

كيف تقدر النبرة الفردية للصوت الانساني من بناء العبارة المكتوبة كما لو كانت حجر صوان يقدر منه الشرر ؟ تلعب ملاحظات الكاتب التي اتينا على ذكرها توا دورا كبيرا لان ما يحدد النبرة هي سيماء الوجه وحركاته وسلوك المتحدث ورد فعل المستمع • يشهد القارئ وقاحة ستييلكوف ويمي صلافته • يبدو الانهاك على اركادي بين شرك الكلمات الغامزة اللامزة ويرن صوت ستييلكوف بقوة فردية عامرة : « من • فيرسيلوف ها • لقد سرق شيئا ، سرق ها ، هل هو الذي حاكموه بالامس ؟ » تتجلى فردية ستييلكوف بكل قوتها البالغة في النبرة المتسائلة التي تقوم • في الحقيقة ، مقام الجملة المثبتة وفي « ها • المفعمة بالسخرية ، اللجوجة المتزلفة وفي العبارة السوقية « سرق • وفي طريقة ابتعاده عن الحادثة المذكورة •



ثمة اساليب اساسية عامة تسود لغة روايات دوستوفسكي ، تتعلق بكلام المؤلف والراوي وكل بطل من الابطال . ولكن هذا لا يعني ابدا ان جميع الشخصيات متشابهة في كلامها . ان كلام ستييلكوف وفيرسيلوف ومارميلادوف ورازموخين وستيان ترفيموفتش وستافروغير متميز جدا وفردى للغاية . ولا ينحصر هذا التفرد في طريقة الكلام وانما يتخطاها الى طريقة التفكير . يؤكد دوستوفسكي وهو يمتلك كافة المعطيات ليقول هذا الكلام : « ان كل شخصية من شخصياتي تتكلم بلغتها ومفاهيمها المتميزة بها » .

### المونولوج ، الحوار ، تعدد الأصوات الفكاك

المونولوج الداخلي هو موطن المفاهيم التي يعيشها الابطال والتي تعتبر بدورها لولب عدته الفكرية . نلتقي براسكولنيكوف منذ الصفحات الاولى في « الجريمة والعقاب » وهو منغمر في اجواء تفكيره الدؤوب السابق : « ... ولكن ، لماذا اذهب الان ؟ هل انا جدير بهذا ؟ وهل هذا جدي حقا ؟ ... » تنوه الكلمات البارزة في النص الروائي الى تماثل افكاره ومراميه والخطوة الموضوعية بالتفصيل . لقد تمودراسكولنيكوف على هذا كله والف الفكرة الراسخة في اعماقه بحيث يكتفي باسم الاشارة للتعبير عنها . ولا يقف اسم الاشارة عند حدود تبيان منحى افكار البطل . وانما ينطوي على معنى ارحب من ذلك : فهو يتضمن تكتما في الكلام مثيرا حب الاستطلاع لدى القارئ . ولا يمكن حداث ما سيفعله راسكولنيكوف بعد سبر اغوار عالمه الداخلي وقراءة افكاره في شكلها الحقيقي .

ويجري حديثه على هذا المنوال فيما بعد : « وعندئذ طبعا ستشرق الشمس ... » تعنى « عندئذ » بالنسبة لراسكولنيكوف حالة دائمة لافكاره . اما بالنسبة للقارئ فهي لغز يثير فضوله .

ان ظلال النبر في المونولوج الداخلي كثيفة للغاية ولا يشير المزاج أو الظروف الحياتية أو المشاعر المتأججة اليها وانما تشير اليها الافكار التي تخلق الاثارة كما لو كانت ضربا من العواطف القوية • يفكر راسكولنيكوف مضطحا « ... انني اثرت كثيرا جدا » • تعني « اثرت » افكر دون طائل ، بينما اللولب المحرك لافكاره هو العمل واظهار قواه • « ولهذا لا اعمل شيئا ، لانني اثرت • أو لعله الامر هكذا : لانني اثرت ، لا اعمل شيئا » • يحتوي المونولوج الداخلي على مظاهر الفكرة بصورة طبيعية حية : كالتردد ، احباط الخطط ، التعديل والتدقيق • ثم يلجأ الى تكرار الكلمة مما يعني دلالتها : « ها انا في هذا الشهر الاخير تعلمت الثروة » انني اقع في الركن اياما بكاملها افكر في القيصر غوروخ » • يتجلى هنا الازدراء الرهيب لنفسه خلافا للعظمة الوهمية التي يتخيلها والاحتقار « لثروته » خلافا لمغامرته أمام « الفكرة » • تتلازم الكلمات وتبدو ملحاحة : « ... ثمة صفائر تافهة ... صفائر ، صفائر بصورة رئيسة ! ... وهذه الصفائر تحطم دائما كل شيء ... » • تجربته « الفكرة » على استجلاء الامور الى التفكير في الصفائر • ولكن الصفائر تعري الاشياء وتكشف فيها سفالة الفكرة ذاتها • وينشطر المونولوج الداخلي ويتصدع : « المفاتيح يجب ان تكون في الجيب الايمن ... كل شيء في حزمة واحدة » في خاتم حديدي ... هناك مفتاح واحد اكبر من الجميع • له اسنان ثلاث ، ليس هو بمفتاح صيوان الثياب طبعا • يجب ان يكون ثمة سبط معين أو صندوق صغير ... هذا مثير للفضول • فالصندوق يحتوي المفاتيح كلها ... ومع ذلك كم هذا حقير هذا ... آه يا الهي ! كم مثير هذا للقلق ! » •

يتجلى هذا الاختلاف البين بين الرواية البوليسية والرواية الاجتماعية الفلسفية الاجرامية في تصدع المونولوج : حيث يصطدم النظام العملي المنطقي بالوعي الاخلاقي لدى المجرم • وعلى الرغم من المهارة التي حكمت

بها الجريمة فان جوهرها الحقيقي بارز دائما . ويتحول المونولوج الداخلي عند البطل الى صراع لا يعرف الكلل مع نفسه ومع شاهد العيان الوهمي ومع المجتمع الانساني برمته : « قال بلهجة حازمة وظافرة : كفى ، اليك غني أيها السراب » اغربي ايتهما المخاوف المصطنعة وذوبي ايتهما الاشباح ! » نرى ان المونولوج الداخلي في روايات دوستوفسكي يرتبط ارتباطا وثيقا للغاية بالمونولوج الموجه الى الناس والمتعلق بالحوار .

يشاكس راسكولنيكوف في صراعه مع المحقق بورفيري بيتروفتش نفسه ومحدثه أيضا ويقع مرة في الفخ ويتخلص منه تارة اخرى ويفضح طورا نفسه او يسترها .

ان القوة المدهشة للتفاصيل تتجلى قبل كل شيء في دخولها ضمن منولوج البطل الداخلي فهي تضطرم بقلقه الروحي ، وكل تفصيل من التفاصيل - المتكونة من الاشياء الاعتيادية جدا والجزئيات ، مثل سحف بنطلونه - الرث - لصيقة بالهواجس الالهية التي تؤججها الفكرة .

ان دوستوفسكي بالمقارنة مع ليف تولستوي وتورغينيف وغاتشاروف واقعي بصورة مفرطة : ويتكشف هذا خصوصا لدى وصف الاحلام والكوابيس والهلوسة في رواياته . كل شيء رهيب في واقعيته مثل : الفرس المضروبة والبورجوازي الصغير الذي يفصح عن حقيقته ، والمعتاش على غيره مرتديا ستره بنية بالية وقميصا قذرا وبنطلونا من القماش المربع .

سمي ايفان كارامازوف مرارا ودون مبرر فاوست روسيا الجديد ، ولكن فاوست هذا الذي يجلس خلف الستارة في حانة « مدينة القودكا » حيث « ينسل الزراع اليها كل لحظة » بينما يأكل هو الحساء ويشرب الشاي ، مهم للغاية في اسلوب « الاخوة كارامازوف » . اتنا تصوره في سترته العادية البالية ، وقد اجاد اسطيناف زيفايچ القول بهذا الخصوص في مقالته حول

دوستوفسكي « ٠٠٠ انه يمثل أعظم مأساة عصره وسط الحياة اليومية الاعتيادية » (١٢) .

تحتوي كوايس اي فان كارامازوف على واقعية بالغة : ففي البداية تتقدم الفصول المدلة على خصوصية مرض اي فان فيودوروفيتش ولا سيما اصابته « بحالة هذيان في العشية بالذات » ويليهما تقرير الطبيب حول وجود « اختلال في عقله » واعترف اي فان ذاته بهلوسته وحاجته الى طبيب لكي يعالجه بسرعة و « الا ساءت الامور » . تتميز بالواقعية المفرطة ظروف التقائه بالشيطان وسيماؤه الظاهرية القرية من البكاريكاتير ومحياء « الذي لا تتجسد فيه الطيبة ولكنه مع ذلك متناقض ومستعد - حسب الظروف - لاي تعبير خير » . ثرثرته مثل ثرثرة أي انسان عادي ، فهو يشكو من الاطباء ويروي النكت الثقافية ، ويتميز بواقعية مكثفة جدا ، اذ يستهويه الذهاب الى الحمام التجاري والبقاء في بخاره . ولكن الشيطان يظل مع ذلك - حسب رأي الكاتب - بالرغم من هذه التفاصيل الحياتية التي يعلمنا بها مسبقا شيطانا وهو في الوقت ذاته يشكل جزءا من كارامازوف نفسه من مرضه العصبي والفكري والروحي .



يمائل اللقاء الاول بين راسكولنيكوف وسفيدريغالوف كابوس اي فان كارامازوف تماما في صورة مقلوبة . ان سفيدريغالوف شخصية واقعية للغاية وكان حديث راسكولنيكوف معه طويلا واتخذ تقريبا شكل الشغل ولكنه يشك بوجود محدثه في الواقع : « ٠٠٠ خطر لي ٠٠٠ تصورت ان هذا كله من فعل الفاتازيا » . تلاحق دوستوفسكي دائما الفكرة القائلة بتجاوز الواقع الصارخ والفاتازيا المحضة جنبا الى جنب مما يسم تصويره غالبا بالواقعية ويكسبه شكلا مرضيا محموما ويظهر دائما ، سواء في كوايس

ايفان واحاديثه مع سميردياكوف او في لقاءات راسكولنيكوف وسفيدريغالوف  
أو في تأخر ميشكين وروغوجين أو في علاقة المراهق بلاميرت ، التأكيد  
الواقعي الجازم وهو ان خصومة شخصين مجرد وهم ، حيث تظهر في الانسان  
الذي تناقض صفاته شخصا اخر تلك الصفات ذاتها التي يحملها نقيضه . فلا  
يثرثر السافل المعتاش على غيره بمكنون افكار الفيلسوف حسب ، وانما يعي  
راسكولنيكوف وجود شخص سفيدريغالوف في داخله ويجدد دولغاروكوف  
في اعماقه لاميرت .

ولكن ذلك لا يزيل الحدود بين الناس او يجانسهم وانما يوحدهم  
باعتبارهم موضوعا للدراسة وتحقق فكرة غوغول القائلة : « على من  
تضحك ؟ انك تضحك من نفسك ! » .

لذلك يبنى الحوار في روايات دوستوفسكي عادة باعتباره استخبار  
امرى عن آخر ويعني في نهاية المطاف حديث البطل مع نفسه .

يتكلم كل من راسكولنيكوف وسفيدريغالوف بطريقة الخاصة .  
ان حديث راسكولنيكوف متقطع محموم مهمل لا ينتقي عباراته ولكنه في  
الوقت ذاته لا يخلو من الفضول كما لو كان ينقض - خلافا لارادته - على  
ذلك المرء الذي يستعد لاتتزاعه من خلف الباب : وهو يطرح الاسئلة في  
كل لحظة . اما سفيدريغالوف فهو رصين يتفلسف متعمدا ويتميز حديثه  
بالاستقامة المدهشة والدقة الفظة ( « ابحث في جيبي » « اجل كنت لصا ٠٠ » )  
والاحترام الشديد تجاه محدثه والاستعداد لتحمل وقاحته بوداعة . ان  
كليهما يمتلك صوته الانساني .

يضم الحوار تلك القصص المركبة التي تضيي لونا شاعريا ملموسا على  
افكار المحدثين ، الذين لا يتفوه بعضهم بكلمة واحدة ولا يتحدد شكلهم  
النهائي . يقص سفيدريغالوف حكاية تتعلق بطلبه من المرأة التي يعتبرها  
متاعا « الهرب معه الى امريكا او سويسرا ، وهو في هذه الحالة يمكن ان يكون

« ضحية » أكثر من ان يكون « وحشا » ، وبعدئذ يحكي حكاية ذلك النبيل الذي ساط امرأة المانية في عربة القطار . بيد ان القصة المتعلقة بمارفا يتروفا وردت في الحوار متقطعة ، غير منتظمة ظاهريا ومحسوبة ومستقلة داخليا شأنها شأن أية قصة قصيرة من قصص موباسان من حيث احتواؤها الحياة برمتها .

ان كل شيء في قصة سفيدريغالوف يصدم راسكولنيكوف كما لو كانت تتجسد حية امامه : « قال فجأة راسكولنيكوف : واندھش في اللحظة ذاتها في قوله هذا : لذلك فكرت انه سيحدث بالتأكيد شيء من هذا القبيل ! » . وكان في حالة اتفعال شديد .

سأله سفيدريغالوف متعجبا - اهكذا الامر اذن ؟ هل فكرت بذلك ؟  
الم اقل لك بوجود وجهة نظر مشتركة بيننا ها ؟

اجاب راسكولنيكوف بشدة وتهيج - لم تقل هذا ابدا .

- ألم أقله ؟

- كلا

- يخل الي انني قلته ... كيف دخلت ورأيتك تضطجع مغمض العينين متظاهرا ، وحينئذ قلت لنفسى ! « هذا هو نفسه بالذات ! »

- صرخ راسكولنيكوف : ماذا تعني هو نفسه ! وعمن تقول هذا ؟  
غمغم سفيدريغالوف بصدق كما لو اختلطت عليه الامور - عمن ؟ في الحقيقة لا أدري عمن ...

ان « قصص » سفيدريغالوف ولا سيما حكايته كيف « سمحت مارفا يتروفا بزيارتها » اغاظت وارعبت راسكولنيكوف الذي يقض مضجعه قتل المجوز . ان حالة الضياع والقلق التي يعانها وارتباك سفيدريغالوف لاتقوى فقط حيوية الحوار ودراماتيكيته ولكنها تبين دقة ما يدور حوله الحديث

وتشوشه ، وتظل فكرة الكاتب بالرغم من ذلك واضحة بجلاء من حيث الجوهر . ولا يكشف الحوار الاوضاع النفسية والشخصيات وراء الابطال حسب ، وانما افكار الكاتب العميقة : ان « عن » التي قالها سفيدريغالوف لراسكولنيكوف تعني : لا تظن انك قتلت وقضي الامر ، فالقتيل يعيش فيك ومعك ويرافق خطاك .

لا يتوارى الكاتب في الحوار ابدا فهو يقدم شخصياته وهم يفودون النضال متمسكين بوجهات نظر مختلفة . وعلى العكس ، تظل فكرة الكاتب متبلورة مثل شيء واضح بين الاهواء المضطربة العاصفة والافكار الازدواجية التي يحملها ابطاله .

لا يتخذ حديث بورفيري بيتروفيتش وراسكولنيكوف طابع الاستجواب اللجوج المستل من اعماق الروح حسب ، وانما يسري غالبا على حوار ابطال روايات دوستويفسكي الاخرى :

« الان اجب بنعم او لا فقط : اتعرف لماذا يتعالى صوتك من العربة

### لليوم الثالث

- بشرفي لم اشترك بذلك ، ولا اعرف شيئا عنه !...»

- الا تعرف شيئا عن غافريل ايفولجين ؟

- اعني ... اعرف كثيرا

- الا تعرف بوجود علاقة بينه وبين اغلايا ؟

- لا اعرف ابدا ...»

« ... اتكذب علي »

- لا أكذب

- احقيقة ما تقوله بانه غير عاشق ؟

- يبدو أنه منتهى الحقيقة

- آه منك « يبدو » ! هل اعطاه الصبي ؟

يدور الحديث في الفصل الاخير من القسم الاول لرواية « الابله »  
حول دخول ليزافيتا بروكوفينا الفجائي على ميشكين واستجوابها له . ان  
ليف نيقولايفتش وديع ولين العريكة عندما يتعلق الامر به ولكنه يقاوم  
بعناد في الحالات الاخرى . تتابع المقتطف الذي توقعنا عنده :

« - لقد سألت نيقولاي ارداليونوفيتش ... »

قاطعته ليزافيتا بروكوفينا بهيج ، انه صبي ! صبي ! ، لا اعرف  
من هو نيقولاي ارداليونوفيتش ! صبي !

- نيقولاي ارداليونوفيتش ... »

- اقول لك ، انه صبي !

اجاب الامير أخيرا بثبات وهدوء - كلا ، ليس صبيا ، وانما نيقولاي  
ارداليونوفيتش » .

الحوار مبني برمته على المقابلة المتضادة القوية جدا بين صوتين ومزاجين  
مختلفين وطريقتين متناقضتين في التفكير والكلام في اطار الوحدة الداخلية  
الكاملة للصفاء الطفولي والرابطة الحميمة الصادقة التي تربطه بالناس .

ان ليزافيتا بروكوفينا زوجة جنرال وهي تتكلم بافعال وتنتقي الكلمات  
القوية : « لا تكذب ! عما يكتب ! ... اسكت » ماذا جاء في الرسالة ! »  
ولكنها تعمل كل ما في قدرتها على الرغمة من افعالها القوي لاخفاء مشاعرها  
الحقيقية والمحافظة على هدوئها وروحها الصدمية . وهي تسمع رسالة ميشكين  
الى اغلايا « باتبناه بالغ » بعد أن اصبح يقرأها لها عن ظهر قلب . تؤثر  
الرسالة فيها كثيرا ولكنها تهتف قائلة : « ما هذا اللغو ! ماذا يعني هذا  
الهذيان حسب رأيك ! » ، تعي دائما - وضد ارادتها - قيامها بدور المحقق  
وميشكين بدور المجرم ، ولكنها تناقض نفسها في كل خطوة من خطواتها  
وتكشف دخيلة نفسها ويتبين كذبها بجلاء امام ميشكين .



يتميز ميشكين بحديثه المتأني الحذر ، فهو يختار الكلمة التي تحدد بدقة الجوهر الحقيقي للاوضاع الحساسة المشوشة . وكلما كانت عباراته متقطعة غير لبقّة - ( كما هو شأن بير بيزوخوف وبعض احاديث هاملت ) - وبسيطة وصادقة ، كلما ازدادت اهمية الترابط بين افكاره . انه مخلص للغاية عندما يقول : « ... ولكن ، بكلمة واحدة ، انه الامل في المستقبل والفرصة بما يمكن ان يكون ، انني هناك لست غريبا او اجنيا . فجأة اعجبني الوطن جدا . وفي صباح شمس امسكت القلم وكتبت لها رسالة : لماذا كتبت لها . لست ادري . ففي كثير من الاحيان تريد صديقا قريبا ... » ان نبرته وكل رنة في صوته بالغة الصدق . ويجب على سؤال : « هل انت مغرم ؟ » « كلا » . وبالرغم من هذا التأني والتفكير فقد كان جوابه سليا ، أما كلمات : « لقد كتبت لاختي » فانها تعبر عن الجوهر الحقيقي لعلاقة ميشكين باغلايا . وتحتوي فكرة المؤلف الحوار برمته .

تتعاضد خصوصية ميزات الحوار ، التي تتسم بها « الجريمة والعقاب » من رواية لآخرى وتعبر عن نفسها بصورة مفرطة في « الاخوة كارامازوف » . تصبح الحكايات التي يتضمنها الحديث الطويل بين ايفان واليوشا ادلة غنيّة بيد المتحدث - المهاجم وتزداد اهميتها بحيث تكاد تشغل المكان الرئيس في الرواية . وتنطوي على حقائق رهيبية مستقاة من الحياة ذاتها « حكاية الطفل الذي تعضه الكلاب وغيرها » والفانتازيا الفلسفية ( المفتش الاعظم ) . ويتحول الحوار مرة اخرى الى ضرب من الاستجواب والتعذيب الخلقي . وتتجلى وراء صراعات ابطال الرواية ، آراء الكاتب المتقنة حول الحواجز التي لا يمكن تخطيها لاثبات تلك الفكرة التي يبرهن عليها دائما « مؤمنا بإمكانية التغلب على جميع هذه الحواجز التي لا يمكن تخطيها » وهكذا يغدو الشكل الفني للحوار مجرد تطوير لفكرة الكاتب المعقدة المأساوية الحافلة بالتناقضات والعامرة بالمعرفة العميقة للحياة الواقعية .

تتسم روايات دوستوفسكي ، اضافة الى الحوار - الاستجواب القائم على المقاومة الداخلية ، بنمط آخر من الحوار وهو « اعترافات القلب المتوهج » الذي يظهر عندما يندمج المونولوج المليء بالحكايات المركبة مع الاجوبة القصيرة التي تنم عن الاهتمام والفهم والتعاطف .

اما الشكل الثالث للحوار الذي يناقض تماما الشكل الاول فهو الحوار القائم على الفهم المتبادل .

يصدّ الكسندر بلوك قصيدته « الغريبة » بعبارة مقتبسة من الحديث الاول الذي يدور بين ميشكين ناستاسيا فيليوفنا . ويبدو هذا الحديث آسرا كالشعر المصحوب بالموسيقى ، ولا يمكن الامساك به . انه يتفق تماما مع طبيعة شعر بلوك .

ومع ذلك يكاد يسقط بلوك من هذا المقتطف اهم شيء فيه :

« - كيف عرفت بانني هذا الشخص ! »

- من صورتك و ...

- وماذا !

- ولاني تخيلتك على هذه الشاكلة بالذات ... »

يكون الحوار العامر بالفهم المتبادل قليل الغنائية في كثير من الاحايين وواقعا . تلتحق ليزا في احد الايام المشمسة الصافية باخيها اركادي في الشارع ويتحدثون بابتهاج وصراحة : « هأنذا لم اعرفك سابقا ، ولكنني اعرفك تماما الان ، ولقد عرفت كل شيء في لحظة واحدة » . وتنبثق الرغبة الرامية الى تخليد لحظات التقارب الحميمة هذه : « ... لنتفق على شيء واحد : لئن اتهمنا بعضنا في حين من الاحيان او كنا ساخطين على شيء ما او اصبحنا حاقدين او سيئين ولئن نسينا هذا كله فمن الضروري ان نقطع على انفسنا عهدا الا ننسى ابدا هذا اليوم وهذه الساعة بالذات » ( « المراهق » ) .

ان حياة ابطال دوستوفسكي الروحية تبدو في الحقيقة على درجة من التعقيد بحيث يلوح التفاهم المتبادل التام ، ناقصا : ففي هذا الوقت بالذات تنطوي دخيلة نفس الاخت والاخ على قلق معذب دفين لا يوحى بكلمة واحدة عنه في هذه الساعة البهيجة المشمسة الخالية من الهموم .

يحتل الحوار في بناء الرواية العام عند دوستوفسكي مكانا اكثر أهمية مما هو عليه في روايات تورغينيف ول . تولستوي واكثر ارتباطا بالمحور وفكرة الرواية . انه اكثر ديناميكية من الحوار اليومي التيب في « قصة عادية » أو « ابلوموف » . وهو أيضا ذو طابع مغلق باعتباره حوارا بالذات ولقاء واصطداما وصراعا فرديا بين شخصيتين . لا يلعب ، في هذه الحالة حوار الغرام دورا معينا او يقوم بالاحرى بدور التابع واحيانا يدو ولحدا محاكاة لحوار الغرام الذي تتسم به روايات تورغينيف ( اللقاء الباكر بين اغايا وميشكين ) .



تتجلى خصوصية اسلوب روايات دوستوفسكي في الحديث الصاحب الصادر من اصوات عديدة يقاطع بعضها بعضا . وهكذا تختلط - في « الوليمة الجنائزية البليدة » التي تقام على روح الراحل مارميلادوف - اصوات الجوقة المتنافرة للغاية ابتداء من الزعيق الجنوني الذي تطلقه اماليا ايفانوفنا الى اللهجة المنحطة الواثقة التي يتحدث بها لوجين الى صراخ كاترينا ايفانوفنا الهستيري وصوت صونيا الخجول وفضيحة ليبيزياتنيكوف القوية . . . عندما يقتحم « فريق روغوجين » غرف الاحتفالات الفاصة بالضيوف في منزل ناستاسيا فيليبوفنا ويجري اختلاط بين جمهور متباين للغاية من ايباتشين الجنرال المتعجرف الى « السيد » الذي يتميز بـ « قبضته الضخمة البارزة العروق والمغطاة بشعر احمر » ويجري المشهد بمساهمة هذا الجمهور برمه الذي

يتخذ رد فعله على الاحداث شكلا ضاجا او صامتا : « ففر الجميع افواههم مرة اخرى ... وسرى حديث حائر وانطلقت علامات التعجب وتعال حتى المطالبة بالشمبانيا ، وتدافعوا وضجوا » • حسن جدا استخدام ضمير الغائب ، لانه يعبر عن اندماج حركة حشر من الناس المتباينين •

« اشتد الضحك » وارتفعت الصيحات الفردية المتباينة طوال الوقت ، مثل صوت ليبيديف المخمور وهتافات فيرديشينكو الوقحة ولعنة بياتشين زوجة الجنرال الخائفة • ولكن هذا كله لا يخنق الاصوات الرئيسة المدوية بقوة : اصوات روغوجين ، ناستاسيا فيليوفنا والامير یرن كل صوت من هذه الاصوات بطريقته الخاصة وبكامل قوته •

تتجلى وسط هذه الجوقة من الاصوات ، فكرة الكاتب الواضحة المتماسكة بقوة : تبيان موقف ميشكين الانساني الحقيقي الرائع ازاء المرأة التي اصبحت هدفا للمؤامرات القذرة والتجارة البشعة •

تصدح الاصوات المتعددة صداها موسيقيا ولاسيما في المشهد الكوميدي المربع « العيد » في رواية « الابالسة » • تتعالى في البداية فقط « اصوات حذاء ومخاط وسعلة » يعقبه صراخ وزعيق متعاطف • وتصدح الحان مورسوغسكي « الليل في جبل ليسايا » من بين صفحات الرواية •



ما طبيعة روح الفكاهة في روايات دوستوفسكي ؟ احقا تنطوي رواياته على الفكاهة ؟

يعتبر كثير من القراء نتاجاته ثقيلة متجهمة وهي - في هذا المعنى - رتيبة • وبالرغم من ذلك فان اعماله متنوعة للغاية • حقا انها تطفح بالالام البشرية ولكن ثمة صفحات مضيئة فرحة ومرحة تنطوي على روح فكاهة رقيقة خاصة •

من الواضح ان دوستوفسكي قد اقتفى اثار غوغول في شبابه عندما كتب « الزوجة الغريبة » و « التمساح » والاضاع الكوميدية في « رواية في تسع رسائل » . عندما يتشاجر « السيد المرتدي فروو الراكون » مع « الشاب » يتجلى امامنا مشهد غوغولي بحث : هنا نرى مباشرة كيف يتعلم دوستوفسكي عند غوغول الجرأة في الكلام . ومع ذلك لا يبلغ التلميذ في هذه القصص تلك القوة وذلك العمق الهائل لروح الفكاهة التي يتسم بها المعلم . فروح الفكاهة ضحلة في القصص التي اتينا على ذكرها . وتعوزها « نزعة الضحك ذات الشاعرية العالية » التي يتسم بها غوغول .

ثمة نمط آخر من روح الفكاهة تحتويها الروايات الكبيرة التي كتبها بعد سنوات السجن . مثل الفكاهة الرقيقة التي ترافق وصف العلاقات العائلية في بيت الجنرال بياتشين . ان الجنرال الجليل العملي يخاف زوجته، فهو يناور بلباقة لكي يتسلل ميشكين خفية اليها ويصبح الجو ملائماً له للافلات منها . ترى البنات الشابات ان امهن هي الطفل الوحيد بينهن . ويتجلى احترامهن لها في وعيهم لطفولتها بينما يتكشف دلالتها في شدتها المصطنعة . لا يتعارض جمال اولئك الفتيات مع وجود شهية ممتازة لديهن . ان هذا النموذج من المقابلة المتضادة يخلق روحاً كوميدية رقيقة في عدد من المشاهد، ويسود طريقة السرد في هذا المعهد طابع كوميدي فنعرف مثلاً ان الرومانتيكية هي « التمتع الطوعي باحزانك » و « تروسافات » مرادفة لتعبير « محافظ للغاية » .

تظل روح الفكاهة في مشاهد عديدة اخرى من رواية « الابله » . ها هي اغلايا القلقة على مصير ميشكين تعلمه استعمال المسدس . يتأثر الامير من ذلك وتمس كلماتها اعماق روحه باعتبارها مظهراً للمشاعر القوية فيردد الدرس الذي علمته اياه فرحاً : « استطيع الان حشو المسدس ! هل لديك مسدس تحشوه ياكيلر ؟ عليك اولاً بشراء بارود غير رطب للمسدس ... »

ومن ثم تدفع الطلقة الى داخله ولا يجوز ادخال الطلقة قبل البارود لانها لن تنطلق . اسمع يا كيلر لانها لن تنطلق ! ها - ها ! اليست هذه من اعظم الحجج يا صديقي كيلر ! » يتماشى هذا المونولوج بصورة مدهشة مع اكثر احاديث هاملت صدقا .

تتجلى روح الفكاهة المتنوعة في « الابالسة » وهي من اكثر الروايات اكفهراراً ويتضح ذلك في : انطواء سيماء ستيان تروفيموفيتش الحزينة على شيء غير قليل من الفكاهة الموشاة بالمرح والبساطة . وقد صورت شخصية كارامازينوف الجلييلة بخبث بالغ وفكاهة متواصلة . ان هذه الشخصية مرعة في زيفها اذا اخذت حقاً على انها صورة تورغينيف ! كم من الصعب التصديق بأن الكلمات التالية يمكن ان تخص تورغينيف : « ... ان جميع هؤلاء السادة متوسطو الموهبة وقد جرت العادة على اعتبارهم ابان حياتهم في عداد العباقرة تقريباً ، ولكنهم لا يتوارون دون ان يتركوا اثراً يذكر ويمحون فجأة من ذاكرة الناس بعد موتهم حسب » لكن يلفهم النسيان احياناً اثناء حياتهم وسرعان ما يهملهم الجميع دون ادراك هذا » . كم من المستغرب الان بعد مرور خمسة وثمانين عاماً ان تتصور هذه الكلمات موجهة الى مؤلف « الاباء والبنون » . فشخصية كارامازينوف واقعية ولا علاقة لها بتورغينيف، انها نموذج عمومي صادق وبارز في مختلف الحقب ومنعم بالسخرية المريرة التي يتسم بها الهجاء الحقيقي . وتتميز المقابلة المتضادة بين عجرفة كارامازينوف المنتفخة وحقارته التامة بالفكاهة ايضاً . وكم رائعة « هيئة ... » .

وأخيراً يالها من فكاهة قاتمة في « الادب » يحتويها مشهد الادعاء البليد

التافه .

غالبا ما ترمي روح الفكاهة في روايات دوستوفسكي الى خدمة اهداف الايديولوجية الرجعية : يتم تصوير اصحاب الافكار الثورية والديمقراطية في « الجريمة والعقاب » و « الابله » و « الابالسة » بشكل مضحك اخرق . يسخر دوستوفسكي مجهدا متكلفا « عبوساء من الذين ضحوا بحياتهم من أجله . ويحتوي هذا النمط من الفكاهة على كثير من الزيف ولا سيما في مسعاه للتعميم ووضع الجميع في مستوى واحد فهو يرى على سبيل المثال في المتآمر ينتشاييف الذي ادانه فردريك انغلز بسخط « نموذجا حقيقيا للشوري الروسي » .

وها نحن في « الاخوة كارامازوف » نتعرف على وسط الاطفال « ويمكننا ان نجزم بعدم وجود مثل هذه الفكاهة المرحية » في تصوير سيكولوجية المراهق الساذج الشجاع الواثق بنفسه الخجول الذي يفكر بطريقته الخاصة ويتأمل كل شيء « سواء في « طفولة حفيد باغروف » أو في « الطفولة والصبا » .

تمد الفكاهة روايات دوستوفسكي بالثراء دائما .

### ٤- الصورة ، الموقف ، النظر الطبيعي

تضم مجموعة التماثيل النصفية التي في حوزة ف . ي . موخينايا تمثالا لعالم شاب . عندما تنظر اليه مباشرة ترى وجها ذكيا دقيقا وسيما « ولكنك ما تكاد تنظر اليه جانبيا حتى تسمع فجأة صوت النحات الهاديء الواضح الموجه الى هذا الوجه : « حسن ذكاؤك وكذلك وسامتك ! ولكن لماذا كل هذا الغرور والزهو » .

يذكرنا هذا القول بـصور روايات دوستوفسكي . وهي لا تقتصر على الوجوه التي تعكس الشخصية وانما تتجلى عبرها الفكرة وفكرة الكاتب بالذات . وهذا هو شأن صورة روغوجين ، التي لا تحتوي على سيمائه الخارجية « الاولى » كما يفعل تورغينيف في رواياته وانما تتكشف فيها الفكرة بكل قوتها . يستبق الكاتب الاحداث ويكشف في وجه الشاب الذي التقاه ميشكين في القطار كل خصائصه : القامة القصيرة ، الفظاظة ، الرضاء عن النفس الذي يصل لحد السفالة ، ويقترن هذا كله بالمظهر المضني لوجهه الشاحب شحوب الموت . تعبر التفاصيل « العينان الرماديتان الصغيرتان المتوقدتان » عن هذا النمط من المقابلة المتضادة .

يكشف الكاتب فجأة جميع اوراقه ويبين السمة الرئيسة في هذا الوجه : « ثمة عواطف متهيجة لدرجة الالم » تزيد من تأجيج التنافر في هذا الوجه وتجعله يحتوي من التناقضات ما يقربه من التجسيد الشعوري للفكرة المعقدة المقعمة بالزرعة الجدلية .

وتصبح واضحة في هذا الصدد تلك المقابلة بين « معطف الضأن العريض الموشى بالسواد » الذي يرتديه روغوجين والمعطف الخفيف الذي يشعر فيه ميشكين بالبرد . ولا يشير الفرق بين المعطفين الى الوضع المادي بقدر ما يبين القوة الضاربة لاحدهما ووهن الشخصية الاخرى في الرواية .

تتخذ المقابلة المتضادة ايضا بين الشعر المجعد الاسود لاحدهما والشعر « الاشقر جدا » للآخر طابعا رمزيا جليا .

ويتم حالا جدس كل شيء في صورة ميشكين .

يحظى المظهر الخارجي لناستاسيا فيليبوفنا بأهمية معينة : حيث تعتمد كثير من الاشياء في تركيب الرواية على ظهور صورتها الفوتوغرافية قبل التعرف عليها هي نفسها . يعانني ميشكين من حاجة ملحة « لحدس شيء خفي



في هذا الوجه ... ذي الحسن الفريد ، ولسبب ما ادهشه هذا الوجه بصورة اقوى في اللحظة الراهنة » ويدو ان « لسبب ما » اهم ما في هذا القول . ولكن ما هو ؟ الا يظل مجرد تلميح ؟ كلا ، فالكتاب يوصل هذه الفكرة الى نهايتها : « ... ينطوي هذا الوجه على كبرياء لامتناه واحتقار وشيء من الحقد ويعبر في الوقت ذاته عن الثقة والبساطة المدهشة ... » . ليس هذا كل شيء . « قال الامير عفويا كما لم يكن يجب على سؤال وانما يتحدث مع نفسه : « في هذا الوجه ... آلام جمة » . تكشف الان فكرة « لسبب ما » بكل غزارتها . كذلك اكمل الحديث الى النهاية الفكرة الاولى : « ان هذا الحسن الأسر لم يكن ممكنا احتماله ... » . استطاع دوستوفسكي وحده ان يجمع في عبارة صغيرة مثل هذه الكلمات اللاهبة . ليس في هذه العبارات تائق بديعي . فكلماها حقيقة وتقرن بدقة واقعية واعية « ... جمال وجه شاحب وخدين غائرين وعينين متوقدتين ، ياله من جمال غريب ! » .

نلتقي بهذا الجمال في الواقع ، فقد اثر على ميشكين بعق ورقة مذهلتين ! وتبلغ حالا فكرة تأثير الجمال نهايتها .

« قالت ادليدا بحرارة . ان هذا الجمال قوة ويمكن ان يقلب العالم ! » . وسرعان ما تحدث ضجة مشوشة امام البيت عندما تتصور ناستاسيا فيليوفنا ان ميشكين خادم مغفل . وتتجلى الرومانتيكية في واقعية مطلقة : « انني متأكد من رؤيتي عينيك في مكان ما .. ربما في الحلم ... » .

تغدو الصورة الادبية موتيفا طاغيا للغاية في محور الرواية . وتصبح فكرة الجمال المداس المحقر الفكرة الرئيسة في « الابله » .

يجري تصوير مظهر اغلايا الخارجي ببراعة وبساطة اكبر في الرواية . ونلاحظ في البداية « ... كانت الصغرى حسناء للغاية ... » ثم يكشف عنها في اطار الصورة العائلية الواقعية جدا : « ان بنات بياتشين الثلاث نساء معافيات الصحة متوردرات فارعات ذوات اكتاف مدهشة وصدور جبارة وايدٍ

قوية تشبه ايدي الرجال تقريبا . . » ثم تبرز اغلايا بينهن باعتبارها « حسناء لا ريب فيها » : « قال الامير : « انت حسناء فريدة يا اغلايا ايفانوفنا ، انك جميلة لدرجة اخشى فيها التطلع اليك » ) . ويبدو له جمال اغلايا كالفن . وينجلي هذا اللغز تدريجيا : هذه « الحسناء القاسية المتفطرسة » تتكشف عن طفل حقيقي وامرأة تعيش « جوهرها بعقلها » وهذا هو « المفهوم » الرئيس في الرواية . ان مظهر اغلايا الخارجي اكثر محسوسية وفردية من مظهر ناستاسيا فيليبوفنا .

اضحى الروائي الواقعي الاتجاه يتميز بنوع من الحذر في تصوير الجمال النسائي بعد ولتر سكوت وفي حمأة الصراع ضد الرومانتيكية ولا سيما ضد تقاليدھا الادبية . اشار بلزاك الى ان اناستاسيا وديلفينا ستيفتين تشبهان العديد من سيدات باريس الارستقراطيات ويبرز شيء فظ في جمالهما الخارجي . تنظر اوجيني غراندية بقلق الى نفسها في المراة . وتبدو السيدة دي بارجيتون جميلة في افوليم حسب وتصبح باهتة في باريس . ويشير سيسيمسكي الى ان بطلة روايته « الف روح » غير جميلة . ويتدرنا تورغينيف قائلا ان ناتاليا لاسونسكايا « يمكن ان تعجبنا من النظرة الاولى » وانها « نحيفة سمراء » محدودة قليلا في وقتها . ونعرف من ليزا كاليتينايا فقط انها « لطيفة جدا دون ان تعي هذا » وتتجلى في كل حركة من حركاتها رشاقة عفوية مرتبكة . وتعتبر الين كوراغين في « الحرب والسلام » « الحسناء » الوحيدة في الرواية ( يتم استخدام احدي صيغ التفضيل التي يستعملها دوستوفسكي ) .

ولكن دوستوفسكي الواقعي شأنه شأن هيفو الرومانتيكي بحاجة الى التطرف ، فهو يتناول الجمال والقبح بكل غزارتهما وقوتهما . وفي هذا التناول تتجسد الميزة المهمة التي يتسم بها اسلوبه ونظرته للحياة . وقد جاء على لسان فيرسيلوف في « المراهق » حول جوهر رسم صورة الانسان ماييلي :

« نادرة تلك الومضات التي يعبر فيها الوجه الانساني عن ميزته الرئيسة والفكرة التي ينفرد بها • يدرس الفنان الوجه ويحدث الفكرة الرئيسة فيه ... » • وبناء عليه تصبح الفكرة أهم شيء في الصورة وربما تكون ذات أهمية استثنائية • ولهذا يعبر وجه والده المراهق « البسيط » « الشاحب قليلا والاصفر » عن شيء ذي « جاذبية فائقة » وروعة حقيقية • ويعلو لون هاديء ساكن تلك « التجاعيد الاخذة بالتراكم » كما يعلو الوجنتين الغائرتين •

تتجلى الفكرة فوق كل وجه مٌصور في الرواية ، فالكاتب يستبقنا دائما ويكشف بواطن الانسان في مظهره الخارجي حسب ، وما كاد يدخل الامير الشاب سوكولسكي الى الغرفة حتى فهمه اركادي وابدى الملاحظة الاخيرة حول مظهره : « ... لا يعلو المرح هذا الوجه على الرغم من لطافته وبساطته • وحتى عندما يقهقه الامير من اعماق قلبه فانك تحس مع ذلك خلو قلبه دائما من الفرح المضيء الحقيقي اليسير • • وتبرز سمة واحدة وراء المظهر المهذب والمشاعر الواضحة وهي تلك الطبيعة الحزينة لانسان بارد المزاج مدمر روحيا •

يتفحص اركادي دائما الوجوه لكي يطالع فيها ما يشعر ويفكر به محدثه وما يعرفه • ويقول عن فاسين : « ظننت بحركة عابرة سريعة مرت على وجهه انه ربما وصل الى عليه شيء ما » •

لا يستوضح المراهق طبيعة فيرسيلوف من الاستماع لاحاديثه حسب وانما يتأمل وجهه أيضا ويقارن بين كلامه وملامحه • ويقوم كل شيء في هذه الصورة على التناقض والمقابلة المتضادة • فقد تجلى فيرسيلوف في ذكريات المراهق عن الماضي وفي احلامه وسط « هالة معينة » اما الان فقد « تضعضع وشاخ » بحيث « اصبح النظر اليه مؤلما ومؤسفا ومخجلا » « ... تابعت تألمي له ووجدت في جماله شيئا مدهشا • • فقد ارتسمت الحياة على هذا الوجه بشكل شيق أكثر من السابق » •

تشكل الحركة المتوجهة داخل النفس البشرية المشوشة للغاية ، والمتمثلة قبل كل شيء في الصورة ، اساس الشخصية ومحور صراعها . يبدو على وجه فيرسيلوف بغتة . وفي لحظات الصراحة التامة بين المراهق وايه والثقة المتبادلة بينهما و « عبر ابتسامة سمحة » ، « نقاد صبره متمثلا في نظراته ويظهر عليه شيء ما مشئت وقوي » وتتجلى فجأة على جبهته « تجميعية معتمة جدا » . وعلى الرغم من اللطافة التي جسدها كلامه في هذه اللحظة فقد كان يضرع شرا .

تمثل الصورة دائما وبشدة الاتجاهات الديمقراطية المتردة التي لاتعرف التهادن في تناجات دوستوفسكي المتمثلة في تصوير الناس الجائعين المضطهدين المعذنين المسحوقين . ولكنها ترمي الى انتقاد الشخصيات التقدمية في الستينات والسبعينات .

ترتبط الصورة في روايات دوستوفسكي ارتباطا وثيقا بميزة معينة تتسم بها شخصيات الكاتب . ان العام والخاص يتعايشان في الشخصية شأنهما في ذلك شأن النتاجات الادبية الاخرى . ومع ذلك يمتلك العديد من الابطال خصوصية فردية ونشير قبل كل شيء الى تسلط الضوء حتما على الشخصيات الرئيسة من زاوية تاريخية او ادبية معينة . رغم استقلاليتها التامة ، ونعني بذلك علاقة راسكولنيكوف بنابليون ، وميشكين بالفارس المسكين ودون كيشوت . واركا دي بالفارس البخيل وستافروغين بافان ابن القيصر والامير هاري . وبطرس فيرخوفينسكي ب ميفيستوفيل وايفان كارامازوف بفاوست . وتنفرد بعض المشاهد بالمقابلة العابرة . مثل المقابلة بين فيرسيلوف وايفو . أو بين أركادي وعطيل . ان راسكولنيكوف الذي تصم اذنيه « ضجة القلق الداخلي » شأنه شأن بطل « الفارس البرونزي » يسير على الجسر ويحس ان سياط الحوذي تجلده أيضا . ان هذا المنظر يقوي من الدلالات المتنوعة التي تنطوي عليها الشخصية ذات المحتوى الفردي القوي للغاية والمحسوس في صفاته الطبقية والزمنية ويضم في الوقت ذاته مجالا فلسفيا رحبا .

تمثل شخصية راسكولنيكوف في الوقت ذاته على الرغم من محسوسيتها الكاملة ، فكرة دقيقة صارخة موجهة ضد الفردية القائمة على مفهوم الانسان الفائق القوة . لا تعتبر شخصية فيرسيلوف نموذجا للنيل الروسي التائه في اجواء المثل المحيرة التي تختلط عليه الامور فيها وتتناهيه المخاوف والمشاعر المتأججة والضحالة الروحية . يعتبر أيضا رمزا للجمال الروحي المهان المحقر الذي اضاع عبثا قواه الداخلية الهائلة . ان ثورة ايفان كارامازوف التراجيدية وثورته أقوى وأكثر محسوسة من صفاته الانسانية وشخصيته على الرغم من الترابط العضوي القائم بينهما .

تتميز البيئة والمناظر الطبيعية في روايات دوستويفسكي بطابعها الفلسفي الخاص أيضا . لا تقوي البيئة المحيطة بالانسان ، كالعرفة والاشياء الموزعة فيها والبيت ، الخصائص الاجتماعية والنفسية حسب . وانما يتجلى فيها اصدار حكم صريح لا رحمة فيه على النظام الاجتماعي . يتم الافصاح عنه في « الجريمة والعقاب » خصوصا . يلف راسكولنيكوف جو من الهواء الفاسد والازدحام والحر والقذارة . « ... جو خالق وزحمة وفي كل مكان جبر مطلقا وغباب وقمر يد وغبار ... » وتتن صيفي خاص ... » . الزحمة تضغط على راسكولنيكوف في « قصصه » بين « جمهور كثيف من الناس » ويهيمن الانحراف والقبح على « الحانة » « المكتظة بالسكارى » وعلى غرفته الصغيرة مما يثير القرف في نفسه . ولهذا السبب يهيم في الشوارع ويتسكع بين الناس « لكي يزداد غيانه » ويشعر راسكولنيكوف دائما بالاشمئزاز لان « الناس يعجبون في كل مكان » .

يقابل هذه البيئة نمط مناقض تماما من المناظر الطبيعية المرتبطة ارتباطا وثيقا بشخصيات الرواية . وتتكشف ابعاد رائعة رحبة امام راسكولنيكوف على نهر النيفا . السماء « صافية من الغيوم تماما » . و « قبة الكنيسة تسطع ويمكن النظر الى كل زخرفة من زخارفها من خلال الهواء النقي » . « وقت وحرق طويلا وبسات في البعد النائي » . فما هو رد الفعل الذي

خلقته في نفسه هذه « اللوحة العربية الرائعة الواقعية » التي يعرفها منذ أمد بعيد ؟ « فاحت عليه برودة غامضة دائما من هذه اللوحة العابرة الرائعة ورأى روحا مفعمة صامتة بكاء تنطق بها هذه اللوحة البهية » . لا يتوقف الامر طبعا عند الناس الذين يزدهمون و « يكتظون » « ويروحون ويفدون » حوله ، ولا غنى « قصه » الضيق ، وانما كان الفضاء الرائع يضطهده ويضغط عليه ويعذبه .

فكرة اخرى ترتبط بهذا المنظر أيضا . يدرك راسكولنيكوف للمرة الاولى وهو واقف امام هذه اللوحة المعروفة لديه منذ زمن بعيد والتي أثارت فيه مجددا الافكار والمشاعر القديمة ، انه لا يمكن عودة أي شيء من الماضي بعد الجريمة التي ارتكبها .

يجري انقلاب جديد في روح راسكولنيكوف على الشاطيء الاخر « للنهر العريض المقرر » وفي ارتيش « هذا السهل الفسيح الذي تغمره الشمس حيث تكاد تبدو بيوت الرحل كنقاط سود ... وكان عهد افرايم وقطيعه لم ينقض » .

ويصبح النتن والزحمة المحيطان بسفيد ريغالوف تعبيرا عن وضاعته . ويستهويه الاسترسال في القضايا التجريدية فيتصور الابدية على شكل حمام تن تعيش العناكب في زواياها ولكن يتكشف امامه أيضا نمط آخر لعالم واقعي تماما ورائع حقا وهو : الريح التي « تعصف بغضب في غرفته الضيقة » والرضا المتطاير من الشجيرات والاشجار والشيء الرئيس : « تلك الشجيرة التي غمرها المطر » . انه الخروج الذي لا ريب فيه الى عالم الطبيعة المترع الرائع الفض . ويعي سفيدر ريغالوف وجود هذا المخرج ولكنه يخول بصره عنه .

تبدو النزعة العدوانية في محاكاة مناظر تورغنيف الطبيعية الغنائية عندما يقرأ كارمازينوف قصته في رواية «الابالسة» . وفي الوقت نفسه يتساءل اليست الطبيعية غنائية اللون في مشهد قتل شاتوف ! « كان المكان موحشا مقفرا . . . مساء خريفي قاس . . . وبدت اشجار الصنوبر الخالدة قائمة وأرستمت بقع غامضة وسط الظلام . كانت العتمة بشكل . . . » .

المناظر الطبيعية في « المراهق » فلسفية المحتوى ولا سيما منظر كلود لورين الذي اسر دوستوفسكي واثاره لسنوات عديدة وتجلى في المسودات التي كتبها ابان وضع رواية «الابالسة» . يظهر باستمرار اهتمام دوستوفسكي الخاص بالرسم . لانه يعبر دائما عن الفكرة في شكلها المرئي ، فالرسم يصور الفكرة الناضجة في وعي البشرية . لا يهتم دوستوفسكي ابدا بالمحور الاسطوري للوحة لورين المسماة « المنظر البحري اتسيوس وغالاتيا » وانما يدهشه الجوهر الفني ذاته للرسام الفرنسي العظيم الذي عاش في القرن السابع عشر ونعني طريقة فهمه للعالم والطبيعة المكتملة في عظمتها الداخلية وتناسقها . يعتقد غوته ان كلود لورين درس الطبيعة لكي يجسد فقط في صورها « عالم روحه الرائعة » . بينما يفهم دوستوفسكي ابداع هذا الفنان بصورة ارحب منه وأكثر موضوعية ، فهو يرى في لوحة لورين صفحة من تاريخ البشرية تجعلنا نتعقب في ماهية الثقافة الانسانية .

سمى فيرسيلوف لوحة لورين هذه « العصر الذهبي » ويقول اركادي « حلمت بهذه اللوحة لا كلوحة وانما باعتبارها وقائع الماضي » . لقد حلم « بالامواج اللطيفة الزرق والجزر والصخور المزدهرة على الشاطيء . . . وهناك تذكرت البشرية الاوربية في مهدها وراودتني فكرة حب الوطن التي ملكت علي جوارحي . . . آه ، هناك عاش اناس رائعون ! » . تتجلى روعة الجوهر الانساني والانسان باعتبارها اكثر الافكار صدقا وبهجة . « اتذكر كم كنت سعيدا ، لقد مس الاحساس بالسعادة الذي لا عهد لي

به سابقا ■ شغاف قلبي لدرجة الايلام ، انه الحب الانساني كله » • ولكن الرؤية السعيدة « لليوم الاول من حياة البشرية الاوربية يشوبه حزن عميق عندما يرى بوضوح « الشمس الغاربة في آخر يوم من حياة البشرية الاوربية » « كان مساء حافلا ، واقتحمت نافذة غرفتي الصغيرة وعبر خضرة الازهار الموجودة فيها حزمة من الاشعة المنحدرة غمرتني بنورها » • وهكذا تفيض بالافكار تلك الملامح العادية في الطبيعية المترائية امامه من نافذة الفندق .  
الالمانى « القذر » • وتتجلى في هذه السمة العادية الفلسفية التي يتحلى بها دوستويفسكي ذلك الشعور الشعري بالطبيعة •

ولهذا السبب فان اكثر المناظر اعتيادية في الكرة الارضية كالصباح البطرسبورغي الذي يلفه « ضباب حليبي رمادي » يكاد يبدو . « من اكثر المناظر فاتتازية في العالم » • يمتزج التصوير الواقعي للطبيعة بمظاهر المثالية الذاتية : ان « المدنية العفنة النتنة » قد تكون مجرد رؤيا وهي « تتعالى مع الضباب وتتلاشى كال دخان » • وتتميز سياجات الساحات الخلفية ومستودعات الكحط والجدران الحجرية المرتفعة بواقعيته المفرطة ، ولكن الكاتب وابطاله لا يصدقون تصديقا قاطعا بالوجود الحقيقي لهذا كله ولا يفرقون دائما بين ما يحيطهم في الواقع وما يحلمون بوجوده •

لا يتحدث دوستويفسكي كثيرا عن الطبيعة ، وليس ثمة وصف لها • فهي لا تدخل في الرواية باعتبارها فترة في تطوير الحدث ، وانما كشخصية فاعلة • ان الرابطة الوثيقة بين فاعلية الطبيعة والبيئة مقترنة بسير الاحداث وابطال الرواية ثم تصبح رابطة مساوية للعلاقة المتبادلة بين شخصين • ان موقف راسكولنيكوف وسفيدريغالوف وستافروغين وايفان كارامازوف من الطبيعة هو بمثابة موقفهم من العالم • تصدر احيانا كلمة او كلمتين « اظلمت » أو « اظلمت جدا » ولكن الصور التي تنبعث منها لا تخلق ظلالا مرئية لهذا المشهد أو ذاك حسب ، وانما فكرية ايضا وتملا الطبيعة دائما قلوب ابطال



الرواية بالفرح . وترتبط حركات روحية عميقة بمثل هذا النمط من الانطباعات : « الوريقات الخضرة الوليدة حديثا » « القرص الساطع المضيء للشمس الاخذة بالافول » أو : « تكاد تموج بروحي كلها ويتدفق ضوء جديد في صدري » ( المراهق ) .



لا تشكل صيغة التفضيل في الصفات وحدها، السمة المميزة الرئيسة لاسلوب روايات دوستوفسكي وانما في الضمائر والاسماء والافعال وعبر الوتائر السريعة للروايات والمشاعر المتأججة والافكار المتوقدة .

تختلف هذه الروايات تماما عن تناجات س . ا . اكسكوف وغانتشاروف وتولستوي وعن مؤلفات تورغينيف خصوصا . ان دوستوفسكي باعتباره سيد النثر الابداعي ليس وحيدا في الادب الروسي المعاصر له . فثمة ملامح مشتركة بينه وبين الكتاب الذين هم اقل منه موهبة مثل ريشيتنيكوف بوميا لوفسكي ويسيمسكي . ونحت اعمال نيكرا سوف النثرية هذا المنحى نفسه .

كان اسلوب دوستوفسكي الادبي كلمة جديدة هزت القارئ المنتمي الى محيط النبلاء . لان مفرداته وعباراته تتسم بالاتجاهات الديمقراطية التي تفصح عن نفسها بجلاء . وتخللت الضرورات الواقعية البالغة . واليأس اعماله كلها . وقد اجاد س . ي . سالتيكوف - شدرين عندما قال ان « الفكرة المقدسة » لكتاب « الابالسة » تناقض مناقضة تامة تلك الروح الرجعية التي يتسم بها الكتاب والموجهة « في تلك الجهة » التي تتطلع نحوها الامال المشودة للثوريين الروس (١٣) . ومهما كانت التناقضات في ايديولوجية دوستوفسكي ، فقد تشكلت افكاره واسلوبه « في الارض المتوهجة الحامية » .

---

١٣- انظر الى ن . شدرين . حول الادب . موسكو ، ١٩٥٢ . ص ٤٩١ .

وفي اجواء الحركة الثورية الروسية لعصره ، حيث طغى القلق العميق والسخط والبحث عن كل شيء .

ومهما كان وضع دوستوفسكي فقد كان مبدعا في عصره ويمتلك اسلوبه الادبي جذورا تاريخية .

بين ف . ف . فينوغرادوف بجلاء ساطع في ابحاثه ان اسلوب «المساكين» و « الصنوان » قد تشكل تحت التأثير القوي لغوغول <sup>(١٤)</sup> الذي استمر بدرجة معينة ، الى النهاية . ليست شخصية سمير دياكوف تطورا لشخصيات « الارواح الميتة » ؟

كشف ل . ب . غروسمان ، في ابحاثه المكرسة لقضايا روايات دوستوفسكي ، بصورة رائعة عن الرابطة التي تجمع بين هذه الروايات وتقاليد روايات المغامرات <sup>(١٥)</sup> .

اصبح دوستوفسكي الذي لمس عند ليرمنتوف وجود « مأساة كاملة ضمن سطر واحد » <sup>(١٦)</sup> الخلف المباشر لمؤلف « بطل عصرنا » في مجالات التحليل النفسي والصورة والبحث عن الحالات المرفهة جدا .

استطاع بوشكين وهو يفكر دائما ، منذ اواخر العشرينات ، في وضع رواية اجتماعية - سيكولوجية ان يستبق في الخطط التي وضعها كثيرا مما حققته الرواية الروسية في اواسط القرن التاسع عشر والنصف الثاني منه . وظهر في انتاجه الادبي بعض السمات التي اتسم بها ابداع دوستوفسكي فيما بعد . وقد وعى دوستوفسكي نفسه وعيا قويا ومستمرا ان الادب

---

١٤ - انظر الى ف . ف فينوغرادوف - تطور الطبيعة الروسية . غوغول ودوستوفسكي . لينيفراد ، ١٩٢٩ .

١٥ - انظر . ليونيد غروسمان . فن دوستوفسكي . موسكو ، ١٩٢٥ .

١٦ - « الكتاب الروس حول اللغة » . لينيفراد . « سوفيتسكي بيساتل » ، ١٩٥٤ ، ص ٥٥٧ .

الروسي في عصره قد ( انبعث مباشرة من بوشكين ) ( ١٢ = ٢٠٨ ) = ويتعلق.  
هذا طبعا وقبل كل شيء بادبه =

خلافًا للشخصيات الواضحة الدقيقة في ثر بوشكين المكتمل تنطوي  
« رواية في رسائل » والمسودات التي بدأها « ذهب الضيوف الى انبيت  
الريفي ٠٠٠ » على قلق الروح الانسانية المضطربة المرتبكة وعلى شخصيات  
متداعية متشنجة = ليزا موسوسة تتنازعها الشكوك وزينيدا فولسكايا  
متهيجة تقوم باعمال متهورة تفقدها الاتزان . وتحتوي خطة الرواية على  
اشياء كثيرة حول بيليموف قريبة جدا في مدلولها وخطتها من المراهق : انها  
نموذج لمأساة عوائل الاشراف = الاب الفاجر الذي تخلى عن ابنه الطفل رغم  
انه يكن له حبا يفوق حبه لاي شخص آخر ٠٠٠ والمحيط الفاسد الحافل  
بالاغراءات والجرائم والتهيج المحموم الذي يعيش فيه الابن =

ثمة اشياء كثيرة في مسودات خطط بوشكين سبقت بناء روايات.  
دوستوفسكي وروحها المتوترة المغامرة القلقة « قرصنة ، وشاية ، محكمة ،  
عدو متخف ٠٠٠ يأس ٠٠ مرض نفسي - نيمعة ، اضواء - الحياة المنعزلة » .  
ان الاعمال الفنية المشهورة مهما كانت مبتكرة ومرتبطة بعصرها لها دائما  
اصولها التاريخية الطويلة = ليست هذه الافكار والمشاعر من ابداع امريء  
واحد حسب ، وانما مجموعة من الناس ، لانها تنضج في حياة الشعب وعلى  
مدى سنوات طوال = وتكشف عن ذاتها دائما على صفحات الاعمال الادبية =

ان تاريخ الادب الروسي في القرن الثامن عشر والادب القديم خاصة  
وفير الحظ بالخطط والاساليب التي سبقت تتاجات دوستوفسكي = تجمع  
قصة « حول سافا غرودتسين » بشكل رائع بين التصوير الواقعي للحياة  
الحرفية والاهواء التجارية التي لا تكبح من جهة والالام الروحية الصوفية  
والتوبة والتكفير عن الذنوب من جهة اخرى ، يؤلف هذا كله الرواية

الدوستويفسكية في حالتها الجينية • ويمكننا القول ان نموذج سافا هو نمط اخر لديمتري كارامازوف في القرن السابع عشر •

يبن رسامو اللوحات الروس حينئذ تلك الاهمية الجوهرية التي يحظى بها ظهور ذلك التركيب الفني المعقد الذي افضى في نهاية المطاف الى مد روايات دوستويفسكي بالحياة • وهذه هي لوحة ايفان شيبوتيف للرسام ي • ادولسكي الموجودة حاليا في معرض اللوحات المسى تريتكوف و لوحة الكسي فاسيكوف المعروضة في الارميتاج (١٧) (مدرسة اودلسكي) •

كم سمة معقدة تلوح في هاتين اللوحتين ( يرتدي شيبوتيف ) صدرية خشنة مفتوحة الازرار وهو يغمز بعينه ويضحك منه • يخفي هذا الجذ ذو الشعر الاشيب واللحية الطويلة شيئا ما في نفسه • ويالها افكارا صعبة مرة ترسم على وجه فاسيكوف ويا له حياء وقرفا من الحياة ( ما هو هذا الشيء في خلفية الصورة ؟ خيار مملح عتيق على طرف الصحن اضافة الى برميل صغير من النبيذ ) •

هل كان مؤلف « المراهق » على علم بهذا كله ؟ كلا • • لان مجموعة قليلة من مجبي القديم كانوا يعرفون الفن الروسي قبيل النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، رغم ان هذه الثقافة الفنية امست احد التعاير عن الروح الابداعية للشعب الروسي ولم تمنح تقاليدھا •

اما الكتاب الاجانب فيرافق كل من بلزاك وديكنز وكلود لورين وريمبرانت دوستويفسكي حتى النهاية •

---

١٧- يحتوي كتاب ي • س • اوفتشنيكوف على كلتا الصورتين • اللوحات في الفن الروسي القرن السابع عشر • موسكو ، ١٩٥٥ •

ابتهج كثير من القراء لاعادة طبع كتاب م.م. باختين المنقح والمسمى « القضايا الفنية عند دوستوفسكي » ومما يبعث السرور فينا هو تناول الفيلسفي والحياتي العميق لقضايا الاشكال الفنية وفهم الشخصية الانسانية دون التقيد باطر معينة . ومما يلفت النظر فيه تلك الفكرة القائلة بتعدد الوعي الضروري للكشف الشامل عن الحقيقة ودور الحوار في فهم ازدواجية الفكرة التي تصارع ذاتها . ويدهشنا العديد من الصيغ بجذتها ودقتها : « .. ان صورة البطل مرتبطة ارتباطا وثيقا بصورة الفكرة ولصيقة بها واثنا نرى فيها الفكرة وعبرها » (١٨) .

ولكن لدينا جملة من الاعتراضات على الطبعة الجديدة . فكيف يجوز تقسيم الادب العالمي الى « الاحادي الصوت » و « النمط الاعتيادي » من جهة واعمال دوستوفسكي المتعددة الاصوات من جهة اخرى ؟ ثم توضع تحت عنوان واحد . هو « النمط الاعتيادي » ، كل من « فيتر » « أدولف » « ملكة مارتو » « معرض الخلاء » « الحرب والسلام » « الف روح » . ليس بوسعنا الا ان نعارض منذ قراءتنا السطور الاولى وحتى النهاية ، ذلك التأكيد القائل : « لا يتعلق الامر بكاتب فنان واحد يقوم بكتابة الروايات والقصص وانما يتناول عددا من الخطابات الفلسفية الصادرة عن بضعة كتاب - مفكرين مثل راسكولنيكوف ، ميشكين ، ستافروغين ، ايفان كارامازوف ، المفتش الاعظم وعديدين غيرهم » (١٩) . كلا ، ان دوستوفسكي هو الكاتب الفنان الوحيد بنشاطه وافكاره لا يتحول الى ميدان معركة يقتل

---

١٨ - م . باختين . القضايا الفنية عند دوستوفسكي . موسكو . « سوفيتسكي بيساتل » ١٩٦٣ . ص ١١٥ .

١٩ - المصير نفسه ص ٥ .

فوقه فرسان مختلفون بل يظل شخصية حية محددة للغاية تدافع عن نظرتها  
الخصوصية المتميزة بالتعقيد والتناقض .

لنتأمل مدى صحة التقييم المنادى بالطبيعة الخصوصية الاستثنائية  
لنتاجات دوستوفسكي : « ان كلمة البطل ... لا تفيد في التعبير عن الموقف  
الايدولوجي المتميز للكاتب ( كما نجد ذلك عند بايرون على سبيل المثال ) .  
اذ يتجلى وعي البطل باعتباره وعيا غريبا ولكنه لا يتوقع او ينطوي على  
ذاته في الوقت نفسه ولا يتحول الى اداة بسيطة لوعي الكاتب » ( ٢٠ ) .

ولكن لماذا يقابل بينه وبين بايرون الروماتيكى الذي انهى بوشكين  
باللوم على « مصححيه » لان شخصياتها مخلوقة على منوال واحد ؟ لنحاول وضع  
الروائي الواقعي تورغينيف على سبيل المثال محل بايرون . لنأخذ كلمة  
ليزا كاليستينا وكلمة بازاروف ، ونبدأ بمؤلف « عش النبلاء » و « الابهاء  
والبنون » ونسأله : « ايفان سيرغيفيتش ! هل تشارك راي ليزا ام  
بازاروف ؟ » يالها من نكتة ! ان وعي هذه البطلة وهذا البطل « وعي غريب »  
بالنسبة الى تورغينيف . فالكاتب بمنأى عن المادية الطبيعية وعن الاعتكاف  
في الدير . وهو يكتشف هذا الوعي لصلته به « دون ان يتوقع أو ينطوي  
على ذاته » . وبالرغم من هذا فالكاتب يعنى بمدى امكانية ليزا وبازاروف من  
تحقيق افكارهما حتى نهاية المطاف ولذلك يطبق صيغة باختين كاملة ازاء هذه  
الشخصيات .

وما هو شأن دوستوفسكي ازاء هذه الصيغة ؟ انه يرفضها ويقف  
بوضوح كامل ضد كل من راسكولنيكوف ولوجين ومن فيرخوفينسكي  
وستافروغين . وعندما يشارك باطنيا ايفان في قلقه ، فهو في الوقت ذاته

---

٢٠ - المصدر نفسه . ص ٧ .

(\*) يعني تورغينيف . « المترجمة »

يشارك اليوشا همومه • ان وعي صونيا وميشكين وكذلك اغلايا عندما تتحدث عن الفكرة الرئيسة والثانوية او وعي ميتيا ليست جميعا « بالوعي الغريب » على الكاتب • تظل هذه الشخصيات تحتوي جزءا من الكاتب لا يقل عما تحتويه شخصيات تولستوي مثل نيقولينكا والينين وبيزوخوف وليفين من الكاتب • بيد ان دوستوفسكي أكثر اصرارا وافتاحا بالاسهام في رواياته مما يفعل تورغينيف او فلوير ، سيسيمسكي أو زولا • غاتشاروف أو موباسان •

مهما بلغ التعقيد والتناقض ، الصمود والهبوط الذي يتسم به تفكير دوستوفسكي يظل حضوره شديدا للغاية في نسيج كل خلية من نتاجه المأساوي • انه يفكر بحرارة وحماس لنفسه وللآخرين ويكشف افكاره بجلاء ظاهر •

مما يلفت النظر في نظرية الكلام الفني التي يقدمها م • م • باختين الاعتراف ببطان الاساليب اللغوية <sup>(٢١)</sup> والشعور العضوي بوحدة التفكير المجازي واللغة • ما أروع هذا النموذج من الافكار التي تبين قوة بصيرة دوستوفسكي : « هناك حيث يرى الآخرون فكرة واحدة » باستطاعته رؤية وتحسس فكرتين منشطتين ، وهنا ، حيثما يرون صفة واحدة • فانه يكتشف وجود صفة مناقضة أخرى » <sup>(٢٢)</sup> ولا يمكننا الا ان نشير الى انطباق هذا القول على خصائص ليف تولستوي •

يكتشف م • م • باختين اشياء جديدة قيمة غير قليلة عندما يدرس الكلمة في علاقتها المتبادلة مع وعي المتحدث غير الموجود الوهمي ( مثل المونولوج الذي هو عبارة عن حوار مغلق ) • ولكن مما يثير الريبة في هذه الحالة هو

٢١- المصدر نفسه • ص ٣٠٢ وغيرها •

٢٢- المصدر نفسه • ص ٤١ •

الغزل الصارم لنثر دوستوفسكي • ان « الكلمة المتطلعة » « والكلمة المنفتحة » والكلمات التي تحصل معنيين أو ثلاثة موجودة لدى الكتاب الآخرين • فلو اخذنا مثلاً حكاية بيسيمسكي « الممثل الهزلي » التي كتبها عام ١٨٥١ فان ابولوسي ميخايلوفيتش يتعجل لأظهار ذوقه الدقيق امام الممثلين الهواة ••• يتكلم بازدراء عن « الزواج » ثم « يتطلع » فوراً الى رفاقه الموسكوفيين ويوافق على هذه المسرحية • وهذه حادثة اعتيادية اخرى : « قال - تأخرت روسيا عن اوربا ، ويجب اللحاق بها » • تعتبر هذه الفكرة قبل مائة عام فكرة معروفة شائعة • وكان تورغينيف في جميع الاحوال • باعتباره غربي الميول • يؤمن بها • ومع ذلك فان كلمة « اللحاق » تشطر هذه الفكرة وتوجهها في اتجاه واحد ، اذ تعطيها معنى يروقراطيا • وتمسي الحقيقة كذبا على شفاه بانثيين • ان كل كلمة متألقة تصدر منه موجهة الى ماريا ديمتريفنا التي تسمعها باعجاب مفرط ، والى ليزا لاغواثا • والى لافرنسكي لنخزه بها • ولكن مما يلحق الضرر بكتاب باختين وينال منه فقدان المقابلات المتضادة مع الكتاب الآخرين ولا سيما المعاصرين له •

لقد اقلقني كون باختين يوافق بصعوبة على افراد مكان ولو صغير للكلمة المباشرة « المتناسكة » في تناجات دوستوفسكي : « ••• لا يظهر » في الحقيقة - الصوت الثابت الواثق للبطل ابدا في مؤلفاته ولكننا فلمس بوضوح ميلا معيناً نحوه في بضعة حوادث معدودة » • يفصح الكاتب عن هذا الرأي بينما لا يقل معرفة مني ومنك بأن صونيا تتوجه دون تردد وبشبات الى راسكولنيكوف وان دولغوروكوف عنيد للغاية في اعلان افكاره وان ميشكين ، على الرغم من رفته • بمستطاعه الانصاح بصورة محددة للغاية عن مواقفه وتنتظر غروشينكا ، او ليزا او فيودور بافلوفيتش او ميتيا او ايفان او كوليا وغيرهم حكم اليوشا ويصدر اليوشا احكامه الحازمة •

٢٣- المصدر نفسه ص ٣٣٤ •

٢٤- المصدر نفسه ص ٣٣٧ •



ما معنى « الكلمة الجافة الاستطلاعية البروتوكولية ، التي تلوح وكأنها معدومة الصوت ؟ » (٢٤) ألا يتجلى في هذه الكلمة « البروتوكولية » ولا سيما في « الاخوة كارامازوف » و « الابالسة » ذلك المؤرخ الذي بمقدوره الاصغاء لانفاس الارض الروسية ؟ ألا تنطوي هذه البروتوكولية على استقامة الفكرة ووضوحها ؟ الوضوح هو حصيلة الخطأ الضخمة لتفاصيل الحياة اليومية : « ... لم يخلع اليوشا ملابسه تقريبا وشلح حذاءه فقط واضطجع على اريكة جلدية ضيقة خشنة ينام عليها دائما كل ليلة منذ زمن بعيد آتيا بالوسادة فقط » .

لا يقوم الكلام كله على الانشطار وليست الكلمات كلها متطلعة منفتحة، فثمة كلمات صريحة ومباشرة بدرجة عالية تصدر عن الكاتب وإبطاله .

يحدد يا . او زونديلوفيتش المعنى المغاير الآخر للكلمات في روايات دوستويفسكي التي تحمل مدلولاً عكسياً . تتخذ كلمات « الابله » « هذيان » « مجنون » « مضحك » معنى عكسياً دقيقاً . ويتجلى في حالات عديدة في كتاب يا . او . زونديلوفيتش المعنون « روايات دوستويفسكي » دور الراوي وعلاقته المتبادلة بالكاتب بصورة دقيقة للغاية . ولكن أمصيب يا . او . زونديلوفيتش عندما يشارك الراوي مفهومه في « الابالسة » الذي صرح به ف . يفين ؟ (٢٥) يلصق يا . او . زونديلوفيتش هذه النعوت بالراوي الذي يقابل الكاتب مقابلة متضادة : « الضيق الافق والفضولي » « الصحفي الضحل التفكير » « جامع الاشاعات والاقاويل في المدينة » (٢٦) .

---

٢٥- مجموعة مقالات حول « ابداع دوستويفسكي » . موسكو . طبعة اكااديمية العلوم . ١٩٥٩ . ص ٢٤١ - ٢٦٢ .

٢٦- يا . او . زونديلوفيتش . روايات دوستويفسكي . طاشقند . طبعة « المدرسة المتوسطة والعليا » ، ١٩٦٣ . ص ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٥ .

يتبين من مضمون كتاب يا • او • زونديلوفيتش ان مثل هذه الصفات لا تتفق مع المحتوى الذي ادخله هذا « الصحفي الضحل التفكير » في الرواية • لماذا لا تتفق معه ؟ لان هذه الصفات التي اعتبرت بديهية غير صحيحة •

توضح اسس هذه الشخصية من مستهل الرواية • ولكن لهجة الراوي لا تتسم بضيق الافق بأي حال من الاحوال • تقوم قصة البناء المخطط على البساطة الفائقة الرفيعة لحد ما وذات الطبيعة الكارامزنية تقريبا • ثمة روح فكاهة رقيقة وفهم كامل لعظمة ستيان تروفيموفيتش الوهمية • ان الراوي قروي ساذج لدرجة معينة وهو لا يعيش حياته وانما حياة غيره ولهذا السبب يتميز بحب الاستطلاع والاحساس الشديد بكل ما يدور حوله • ان عدم تكلفه واستجابته المختلجة لما يحيطه ضرورة للمؤلف باعتبارها تقوي النظام المجازي في الرواية • انه نسخة مغايرة لشخصية ايفان بيتروفيتش يلكين ومكسيم مكسيموفيتش واذكر ايضا ديرفيل بطل بلزاك •

الصحفي مشغول بالشائعات • ولكن ها هو يا • اوزونديلوفيتش الذي يكشف بصورة رائعة المعنى العكسي لمفردات رواية « الابله » يتناول في هذه الحالة كلمتي « اشاعات » و « النيمة » في مدلولها الاعتيادي • بينما تنطوي رواية دوستوفسكي على معنى آخر لهذه الكلمات : تتجلى عبرها الاعماق القلقة الموسيقية للرواية كالتهمج الكئيب في مجتمع النلاء والاضطراب المروع في الشعب • هكذا يفهم الاشاعات والنيمة ، ذلك الصحفي والراوي الشديد الحساسية • ومن هنا لا يظهر عدم التناسق حسب ، بينه وبين انكاتب الحقيقي الذي يكشف عن وجهة وطبيعة افكاره ، بل التفاهم المتبادل التام • تحدث كثير من معاصري دوستوفسكي عن لغته • اعتبر دوبرولوفوف في « مهانون ومذلون » ان « الشخصيات تحدث مثل الكاتب وتستخدم التعابير والكلمات الجيبة الى نفسه ••• » (٢٧) •

على الرغم من الموقف الحميم الذي يتخذه ل . ن . تولستوي من المرء « القريب منه والعزیز عليه والمحتاج له » (٢٨) فقد اشار مرارا في اواخر سنوات حياته انه لا تروقه حتى افضل روايات دوستوفسكي من الناحية الفنية . وعندما اعاد قراءة « الاخوة كارامازوف » سنة ١٩١٠ كتب باختصار في دفتر يومياته « ليست على ما يرام » (٢٩) . وأخيرا كتب في تشرين الاول في الصفحات الاخيرة من يومياته ، وهو لا زال يتابع قراءة هذه الرواية « عن النواحي القيمة والقريبة له اما عن اسلوبها فكان تقييمه سلبيا . » الحوار مستحيلة الحصول . . . انه غير طبيعية ابدا . . . دهشت من فقدان الاتقان ومن التكلفة والتلفيات . . . انه بلا اتساق » (٣٠) .

كانت احكام تولستوي التي أدلى بها الى كل من ف . ف . بولغاكوف ود . ب . ماكوفيتسكي اكثر دقة وشدة في الوقت ذاته : « انه غير فني ! غير فني مباشرة . . . الجميع يتكلمون اللغة نفسها . . . وان طرعا غريبة ولغة غريبة تتنازع دوستوفسكي . . . » (٣١) .

اظهر التحليل الملموس والمقابلات الكثيرة لنتاج دوستوفسكي بطلان الحكم القائل « الجميع يتكلمون اللغة نفسها » اما الحكم المغاير فصائب : اذ يتجلى ضمن المونولوج والحوار وتعدد الاصوات شيء من الوحدة الفنية ووحدة افكار المؤلف واسلوبه على الرغم من الخصوصية التامة التي تتميز بها الاصوات . ان اسلوب الكاتب من القوة والاستبانة في كل شيء بحيث يخلق انطباعا يوحي بان « الجميع يتكلمون اللغة نفسها » على الرغم من كون غروشينكا وايفان وسميردياكوف واليوشا مختلفين في كلامهم تماما .

---

٢٨- انظر رسالته الى ن . ن . ستراخوف من ٥ - ١٠ شباط ١٨٨١ . ليف تولستوي حول الادب . موسكو ١٩٥٥ . ص ١٦٩ .

٢٩- المصدر نفسه ص ٦١٤ .

٣٠- المصدر نفسه ٦١٦ .

٣١- المصدر نفسه ٧١٢ .

فند عدد من الباحثين السوفيت مثل ل. ب. غروسمان وأ. س. دولينين ولا سيما غ. خ. تشولكوف في كتابه « كيف كتب دوستوفسكي » (موسكو ١٩٣٩) تفنيدا كاملا الرأي الجازم بكتابة دوستوفسكي لرواياته بعجالة ولا ابالية . أجل ، لقد كتب بتشنج وسرعة ولكنه في الوقت ذاته كان في اعلى درجات التركيز والجهد . كان عنيدا بعمله شأنه شأن بلزاك وتولستوي وكان يعيد التفكير والتنظيم في كل شيء حتى يبلغ الكمال المنشود دائما . ويرى القارئ الحاذق في عصرنا ، بوضوح متزايد ، كيف يحقق دوستوفسكي نمطا من الهارموني الشعري في خلقه المعقد المتصارع . ويتبادر الى اذهانتنا استنتاج سواريس الذي يفيدنا في هذا الخصوص : « ان دوستوفسكي عبارة عن فوضى كاملة حتى يتم البناء الداخلي . ولكن هذا البناء مدهش عندما يصل اليه ... فكل ما فيه مترابط وعضوي ، وتمليه الضرورة الداخلية » (٣٢) .

ان لغة دوستوفسكي مثل لغة معلبه العظيم الاول غوغول قد حيرت واسخطت الكثيرين جدا . وهنا يتجلى أحد مظاهر ابداعه وقوة هذه اللغة المعقدة ، الضخمة طورا والعظيمة الشاملة طورا آخر .

# اسلوب روايات ليف تولستوي

- ١ -

رفض تولستوي « اللغة الادبية التافهة والطرق الادبية » (١) والاجناس الموجودة ولا سيما الرواية منها وكل النظام المجازي الذي التزمه اسلافه ومعاصروه ، وقد ارتبط رفضه الادب في مدلوله الاعتيادي باثبات اسلوب جديد وموقف جديد من اللغة والشخصية والجنس الادبي وفي المفهوم الجديد للرواية بشكل خاص .

لم يعيش تولستوي في سنوات شبابه ، خلافا لتورغينيف وغانتساروف ويسيمسكي ، سقوط الرومانتيكية وتكوين الواقعية . كتب تورغينيف في رسالة بعث بها الى تولستوي في ٢٨ كانون الاول ١٨٥٦ عن ايام صباه متذكرا كيف « قبل اسم مارلينسكي المكتوب على غلاف المجلة وبكى وضمه اليه مع غرانوفسكي فوق كتيب من اشعار بينيد يكتوف » . واعتبر في البداية مقالة ييلينسكي حول مارلينسكي جسارة لا نظير لها ومن ثم امست اسقاطا « لاتجاه كامل من الزيف والسخافة » . « ولكنك لم تمر بهذه الفترة لانك تصغرني بعشر سنوات ، لقد كان غوغول في استقبالك » . (٢) .

- 
- ١ - ل . ن تولستوي . المؤلفات الكاملة . ج ١٣ . طبعة اليوبيل الفضي . موسكو . دار النشر الحكومية ، ١٩٤٩ . ص ٥٣ . سنعتمد في اقتباساتنا فيما بعد على هذه الطبعة ونشير الى الجزء والصفحة فقط .
- ٢ - ي . س . تورغينيف . المؤلفات الكاملة . ج ١٢ . موسكو . دار النشر الحكومية ١٩٥٨ . ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

بدأ كاتب « الطفولة » نشاطه في اجواء الواقعية التي تصلب عودها ونضج .  
 فقد خرج تاريخيا من تلك الحقبة التي خلقت « المدرسة الطبيعية » (٣) ذاتها .  
 وتخطى في الوقت نفسه ، منذ بداية طريقه الابداعي ، اسلافه المباشرين  
 ومعاصريه من الكتاب الكبار على حد سواء . وشرع بانقلاب داخل « المدرسة  
 الطبيعية » . فلم يرضه ثر بوشكين الموجز المحدد الغاية ولا التحديد الهجائي  
 لشخصيات « الارواح الميتة » . وقيهما باعتبارهما من مظاهر الماضي .  
 كتب في هذا الصدد قائلا : « كان هذا حسنا في عهد القيصر غوروخ وفي حقبة  
 غوغول ٠٠٠ » ( ٦٠ ، ٣٢٥ ) . ورفض رفضا قاطعا سولوغوب وشيدريرين  
 وكانت احكامه التي وردت في يومياته ورسائله حول اوستروفسكي  
 ويسيمسكي قاسية دائما .

وموقفه من بوشكين وغوغول وشيدريرين واضح . فقد قابل النشر الموجز  
 الفعال بالنثر التحليلي القائم على التداعي المسهب البطيء للأفكار والمشاعر اما  
 التهكم الهجائي فقابل به بالكشف الشامل للشخصية .

وبالرغم من هذا ، فالمناهضة الاساسية العميقة التي قام عليها اسلوب  
 تولستوي في الخمسينات والستينات هي مناهضة الرواية التورغنينية .  
 ومعروفة اقوال تولستوي في هذا المضمار وقد عبر عنها تعبيراً متكاملًا ولا سيما  
 في الرسالة التي ارسلها الى أوفيت في ٢٣ شباط ١٨٩٠ والتي اخذنا منها توا  
 بعض المقتبسات ( ٦٠ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ) ولو نظرنا الى الملاحظات الساخرة  
 حول « الاهداب الطويلة » « والتفاهة المتجسدة في الطرق السليبية » بحد  
 ذاتها لبدت سطحية ومتعنتة . ولكن هذه الملاحظات وثيقة الصلة بمفهوم  
 اخذ يتبلور في وعي تولستوي ابان هذه الفترة .

٣ - تكلم ن . ك غودزي حول هذا الموضوع بصورة كاملة ومقننة في مقالته :  
 ( من « رواية ملاك روسي » الى « صباح ملاك » ) . ليف نيقولا يفتش  
 تولستوي - مجموعة مقالات ومواد . موسكو . طبعة اكاديمية العلوم  
 السوفيتية . ١٩٥١ .

كتب في يومياته في ٢٤ تشرين الاول ١٩٥٣ قائلا : « عندما اقرأ كتابا ولا سيما ذو الطابع الادبي المحض ينصب اهتمامي الرئيس على طبيعة الكاتب المتجسدة في هذا المؤلف » ( ٤٦ ، ١٨٢ ) . وكتب عام ١٨٥٦ بعدما امعن التفكير في « معرض الخلاء » و « فيرتر » وتقصى اسهام كل كاتب في نتاجه : « حسن » عندما يتطلع الكاتب جانبا الى مادته بحيث يشك باستمرار في ذاتيته وموضوعيته » ( ٤٧ ، ١٩١ ) . وبناء عليه فان تحلي الكاتب بشخصية ثابتة وبالفهم الجلي المتواصل لكل ما يتحدث عنه يحتل أهمية متماثلة . وينبغي في الوقت ذاته الا يتوارى والا يحل « المادة » محله لكي تظل واضحة وضوحا تاما امام القارئ .

لم يعترف تولستوي بالناحية الرئيسة في روايات تورغينيف واعني بالكاتب نفسه . وحينما قرأ « عش النبلاء » و « في العشية » اصر على انه لا تجوز الكتابة حول « امثال هؤلاء الناس الحزاني الذين لا يعرفون جيدا ما يريدون من الحياة » « ان تورغينيف المصاب بالسوداوية وعسر الهضم » لا يمكنه عموما ان يكون روائيا ( ٦٠ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ) . واعلن فكرته الصارمة هذه مرة اخرى عام ١٨٦٧ بخصوص رواية « الدخان » . « تثير القرف شخصية الشاعر الضعيفة الكريهة » . وعندما اراد ان يقول كلاما طيبا عن تورغينيف ولا سيما بعد وفاته تكلم عن « مذكرات صياد » و « كفى » كما لو كانت « كفى » أهم من « الالباء والبنون » أو « رودين » . استعمل عندما اراد التعبير عما لا يقبله في تورغينيف - روائيا عبارات « ضعيف » « غير عميق جدا » « والشك في كل شيء » ( ٦٣ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ) .

قيم تورغينيف نفسه و اشار الى : مقدرته على الفهم المتماثل والميل العميق للتحدث عن ليزا كاليستينا وبازاروف مظهرا الجوانب الرائعة المختلفة في الناس والحياة دون الاصرار على شيء أو الادعاء ببلوغ الحقيقة الكاملة وهذا ما اسخط تولستوي مرارا .

يرى تورغينيف انه ينبغي على تولستوي التحرر « من عقائده الخصوصية وتحامله المسبق » (٤) وهذا - حسب رأيه - شرط ضروري للابداع الفني .

عندما طلبت م . أ . مولوتينا عام ١٨٧٥ من تورغينيف ان يطلعها على شيء من آرائه لسبب عملي ، وهو تسهيل عمل ابنها الصغير حول هذا الموضوع الموكل اليه ، ارتبك ايفان سيرغيفيتش وبدأ سؤالها « مضحكا » : « من اليسير والطبيعي اتخاذ موقف سلبي او ساخر من مثل هذا السؤال وليس اقل طبيعية وصدقا الاجابة عليه : الله اعلم ، أنا نفسي لا أعرف ملامحي الخاصة ! ولما كنت لا أرغب في ان اخيب أمل ابنك . . . » وتعقب هذا احكام سلبية بصورة رئيسة : « اقف موقف اللامبالاة ازاء كل الخوارق ، ولا تؤمن بأية اشياء مطلقة وبأي نظام ، واحب الحرية اكثر من أي شيء . . . وتستهنوني الفيزيونيوميا الانسانية الصادقة الحية قبل كل شيء » (٥) .

لا تقرر طبعا هذه الاحكام ، وما يتفق منها مع آراء تولستوي ازاء تورغينيف قضية كاتب الروايات العملاقة ابتداء من « رودين » والى « الارض البكر » . ان الصفات التي ذكرها الكاتب عن نفسه موجودة وهي تتضمن قوة كبيرة . ولكن تورغينيف ليس بذلك الكاتب الذي بحث عنه تولستوي في اعماق الرواية والذي طالب مباشرة بحضوره سواء تعلق الامر به أو بالآخرين

كان تولستوي دائما بحاجة الى كاتب من ميزاته الرئيسية « البحث العنيد عن الحقيقة » وكشف الكذب وتحطيمه والشك والتقصي والثبات في تحرياته والصلابة في المعتقدات التي استطاع بلوغها . وخطر له كتابة « مراحل التطور الاربع » لكي يعين النظر في تطوره ولكي يعثر ، « بصورة رئيسة » « في اثار حياته على بداية معينة » ( ١ ، ١٠٣ ) وقد ظل بعد ان كتب الاجزاء الثلاثة من روايته الاولى هذه امينا مع نفسه حتى النهاية .

---

١ - ي - س - تورغينيف . المؤلفات . ج ١٢ ، ص ٢٦١ .

٢ - المصدر نفسه ص ٤٧٥ .



وتتمثل أمانته في احتجاجه على التسمية التي ابتدعها نيكرا سوف ،  
« تاريخ طفولتي » ، لأنها مجرد « الطفولة » . وهي ليست بذكريات معينة  
وانما رواية تنطوي على القوانين العامة للتطور . ما هي الطفولة ؟ وما هو  
الصبا والشباب وما هي بدايتهما ؟ وما هو الشيء الجيد أو الرديء في كل  
مرحلة من هذه المراحل ؟ وما تأثير ذلك على نفسية الطفل ؟ لا تعتبر السيكولوجية  
الدقيقة واهتزاز المشاعر وتغير الآراء والمواقف مجرد رسم لظلال التحولات  
حسب ، وانما هي طريقة في التقصي المتقن التي تفضي دائما الى الهدف المنشود .  
الكاتب في الثلاثية هو الطفل والمراهق والشاب الذي يوجه القصة شخصا  
انطلاقا من اوضاعه السابقة ومن « الانا » الطفولية الفتية الشابة . وهو  
امرؤ متحرك يتغير باستمرار وينمو تدريجيا او فجأة ، انه بالاحرى موضوع  
السردي اكثر من كونه ذاتا له . واليه شاخصة انظار الكاتب الثاني الذي  
يذكر ماضيه في سنوات فضجه . اما الثالث فهو الكاتب الحقيقي الرئيس  
الذي يستخدم ذكرياته استخداما طليقا مازجا بينها وبين معرفته بحياة العوائل  
الآخري وبذلك يخلق شخصيات حافلة بالافكار العميقة وتصبح كل شخصية  
عابرة نابضة باختلاجات الحياة . ولا يرمي الكاتب مشاركة القارئ ذكرياته  
المفرحة وانما يبغي اخذه معه والتوصل الى فهم صادق مطلق لقوانين الحياة  
البشرية . ومن هنا تتكون الخطة الانشائية للبرنامج من اربعة مراحل للتطور .  
ان خطة الشمول الزمني الكبير ضرورية شأنها شأن المراحل الواردة في هذا  
البرنامج . وفي تسمية كل جزء من اجزائه . الكاتب دائم الحضور ، يوزع .  
ويفكر بصرامة واصرار . تحتوي « الطفولة » على شيء غير قليل من  
الستمنالية التي تضفي طابعا شعريا خصوصا على الفصول النهائية . ولكن  
شيئا قاسيا وحيويا يظهر اثناء الاصطدام بنظام المشاعر يناقض الستمنالية  
ويكشف الكاتب النقاب عنه في كل شيء : في الجمع بين الاضداد والمشاعر  
المتداخلة . ويرز الاصطدام وضرب من الاتجار ضد المشاهد المبكرة

الاولى • ولناخذ على سبيل المثال المشهد الدائر عند سرير الام المحتضرة •  
« يقول البعض ان المرء لا يفكر في حالات الحزن الشديد الا بحزنه الخاص •  
هذا بجانب الحقيقة • لقد تملكني حزن قوي في هذه اللحظة ولكي لاحظت  
جميع الجزئيات : لاحظت مثلاً شبه ابتسامة على ثغر de la bella Flamande  
تعني : ( « على الرغم من ان الوقت وقت حزن ولكنني فرحة برؤيتكم »  
وتطلعت الى والدي وهو ينظر في الوقت ذاته الى وجه ماما ويلقي نظرة على  
يديها الجميلتين العاريتين حتى مرفقيها • انني على ثقة من ان ابي الذي  
يقتله الحزن كان يتمتع برؤية هاتين اليدين في اللحظة الراهنة • ولكنني ابتدرت  
« كيف يمكنني التفكير بمثل هذه الاشياء في اللحظة الراهنة » ( •

تحتوي كل جملة في هذه الاسطر المتناسكة الراضية بهذا للافكار  
المتعارف عليها وتقوم على الجمع بين الازداد وابرار القوانين المعقدة في الحياة  
في كل خطوة تخطوها •

لا يقتصر الكاتب في النص الاخير على تصوير تشابك المشاعر وانما  
يستخرج منها النظريات والتعميمات • « لا يتفق شعور الغرور مع الحزن  
الحقيقي بالرغم من انه مغروس غرسا قويا في طبيعة الانسان .... » •  
لا يعنى الكاتب بالشروط الفنية ويقحم ذاته بما تنطوي عليه من افكار  
ونظريات وتعميمات في عملية السرد والتعميم •

ومن هنا نجد ان تأثير بوشكين ودروجينين عليه في اواخر الخمسينات  
وحلمه بالفن « الخالص » الذي شغله لحقبة محددة يناقض جوهر تولستوي  
وطبيعته كباحث •

تعتبر « السعادة العائلية » بحد ذاتها رواية جيدة ، عرض الكاتب فيها  
بجدية قصوى نمطا من تجارب الحياة العائلية ضمن اوضاع معينة او ظروف

متناقضة وواصلته تجاربه الى استنتاجات اخلاقية محددة • ومع ذلك شعر الكاتب ضمن هذا النموذج من الرواية اي الرواية العائلية الحقيقية بضيق لا يطاق • لقد ضيقت لغة السرد الناجحة الرائعة ، التي تصدر عن فتاة او امرأة شابة • الخناق على الكاتب وضغطت عليه • تنطلق شاعرية الرواية من البلبال المتنقلة على شجرة البنفسج ومن « دوائر الضوء والظلال » و « الجدار المسحور من الجمال » ويظهر في نتاج تولستوي لمحات من اسلوب تورغينيف<sup>(٦)</sup> مما اثار سخطه • لا يبرز ضرب من السيكلوجية الدقيقة التي تتميز بها « السعادة العائلية » في « الحرب والسلام » حسب ، وانما في « القوازيق » أيضا ويتجلى ذلك في وعي الكاتب والقارئ على حد سواء • يستطيع الكاتب، سواء في تصويره للطبيعة أو ماريانا أو يورشكا أو لوكاشكا أو في القلق الروحي الذي يعيشه اولينين اثناء بحثه • ان يلوح بكل قوته وان يفكر ويدافع عن ارائه بواسطة شخوصه •

ومع ذلك لا تحظى الروايات والقصص المذكورة آنفا باهمية كبيرة في تكوين اسلوب الكاتب بينما تعتبر القصص القفقاسية ولا سيما قصص سواستبول بمثابة النواة الاسلوية « للحرب والسلام » • يتوارى الكاتب تماما في هذه القصص وتبرز الاحداث والناس والاشخاص والجنود والضباط ولا يظهر احدهم منفردا قائما بذاته ولا يسمو البطل على الآخرين وانما تطفئ الحقيقة وحدها • ويتجلى الكاتب نفسه ونشاطه وابداعه في البحث عن الوقائع وفي تفجير الحقائق الوهمية التي طال وجودها •

---

٦ - اشار ب • م اخنياوم الى هذا الجانب • انظر ايضا الى ملاحظات ف • يا •  
 لاكشين بخصوص الجزء الثالث من مؤلفات تولستوي الكاملة • موسكو •  
 دار النشر الحكومية • ١٩٦١ ، ص ٤٨٨ •

قبل مدة وجيزة قام ن. م. فورتوناتوف بمقارنة ممتعة للغاية لطبعة نص « الحرب والسلام » المتعلق بسنة ١٨٠٥ والمنشور في المجلة مع النص النهائي للرواية - الملحمة <sup>(٧)</sup> . ان النصوص الاولى المنشورة في الاجزاء ١٣ - ١٦ للطبعة اليوبيلية تختلف كثيرا في النص الاخير : ويعتبر البون الهائل بين المسودات المبكرة ونتاجه المكتمل الصفة المميزة لعمل ل. تولستوي . وحتى اثناء الطبع فعلى الرغم من ان السطر المطبوع مرتين متناظر تماما ولا يحتوي تنقيحا عميقا واساسيا ولكن تصحيحات الكاتب قبل صدور الكتاب قائمة .

اشار ن. م. فورتوناتوف انه في تسع عشرة حالة « يتوارى الكاتب من مجال رؤية القارئ » <sup>(٨)</sup> ووضح حذفه للعبارات الاتية المكتوبة بحروف مائلة : « قال بوريس : اعيش عند الكونتيسة روستوفا ثم أردف مضيفا يبرود يا صاحب السعادة . ويبدو انه لم يقل « يا صاحب السعادة » لغرض تملق محدثه . بل يحاول الامتناع عن رفع الكلفة بينهما » . اتقد وجههما معبرا عن تصميم يأس مرح يشبه ذلك التصميم الذي يتجلى على وجه الملازم المتهم للهجوم » .

ومن المدهش ان الكلمات والعبارات المحذوفة في كلتا هاتين الحالتين ، شأنهما شأن الحالات السبع عشرة الاخرى ، تعتبر بالذات من خصائص اسلوب « الحرب والسلام » بينما تتخذ جمل النص الاخرى مظهرا اكثر عمومية ويمكن العثور عليها لدى روائي آخر . ان بناء العبارة بالشكل التالي : « لا لغرض ... بل يريد ... » من المميزات القوية لاسلوب تولستوي

---

٧ - ن. م. فورتوناتوف « الكاتب والقارئ » ( ملاحظات حول تنقيحات الكاتب لنص رواية ل. ن. تولستوي جول » سنة ١٨٠٥ ) « فيلو لوفيتشسكيه ناوكي » ، ١٩٦١ ، رقم ١ ص ٦٦ - ٧٤ .

٨ - المصدر نفسه . ص ٧٢ .

الهادفة الى المقابلة • والمقابلة المتضادة والبحث العنيد عن تعبير أمين لافكاره •  
تشمل المقارنة في الحالة الثانية المجالين السلمي والعسكري في الرواية ،  
موحدة او جاعلة نسيجها متماسكا بخيط متين : اذ تظهر فئاتنا الصبية  
تصميما يشبه تصميم الملازم ٠٠٠

لنتصفح صفحات الرواية المحذوفة ، اجل ، ان ما حذف في نص المجلة ،  
لا وجود له في النص الاخير ولكننا نطالع في الصفحة نفسها حيث يدور الحديث  
عن بوريس ما يلي : « ٠٠٠ قال الامير فاسيلي مصلحا صدرته وبدا في ابيائه  
وصوته هنا في موسكو وامام آنا ميخايلوفنا التي تشمله برعايتها وقارا اكبر  
مما لاح عليه في بطرسبورغ اثناء حفلة انيتا شيرير » •

« اجاب بوريس : انتظر اوامرك يا صاحب السعادة لكي اذهب الى عملي  
الجديد يا صاحب السعادة دون ان يظهر عليه التكدر من لهجة الامير الشديدة  
أو الرغبة في الحديث معه وانما اجاب بهدوء واحترام ٠٠٠ » •

« ٠٠٠ لاحظت آنا ميخايلوفنا مبتسمة ابتسامة مؤثرة ، كما لو كانت  
تعرف ان الكونت روستوف جدير بهذا الرأي فيه ولكنها تظلت عن الاشفاق  
بهذا العجز المسكين » •

« ٠٠٠ اضافت بلهجة مفادها ينبغي ان يسر الامير فاسيلي للغاية لدى  
سماع هذا النبأ » •

لا بد من حذف الكلمات البارزة من النص في جميع هذه الحالات اذا  
« توارى الكاتب من مجال رؤية القارئ » فعلا • ولكن لم يحذف شيء  
منها • لقد تم حذف تعليق الكاتب مرة واحدة في نص يحتوي من ٦٠ - ٦١  
صفحة وبقي في اربع حالات أخرى • وشطبت ايضا حاته في تسع عشرة حالة  
على مدى الرواية وبقيت في الحالات الاخرى التي ربما تصل الى ٩١٩ حالة •

ولم تستبعد الايضاحات « لان الكاتب يرمي الى اخفاء رأيه الشخصي » (٩) وانما لاسباب مغايرة تماما . فطورا تتكسد ايضاحات الكاتب تكديسا مفرطا بينما يتطلب الاعتدال التقليل منها وطورا لا يرضي الايضاح حاجة الكاتب الفنية . وهكذا تبدو مقارنة الصبغة العابثة بالملازم المستعد للهجوم صارخة للغاية ومخالفة لطبيعة المشهد المذكور (١٠) .

يتجلى كاتب « الحرب والسلام » في كل شيء : في استخدام الكلمة المفردة ، واختيار الاشكال الاتيمولوجية والنحوية التي تفي بغرضه وفي ادراك كل حلقة فنية يحتويها النص في التوجه الفلسفي لكل شخصية ( من الخطأ الاولى أو الثانية أو الثالثة ) . وفي تطوير الحدث وفي البناء العام للمؤلف برمته .

« ولما كان بونا برت نفسه لا يثق بجنراله فقد توجه مع حرسه كله الى ميدان المعركة خشية افلات الضحية الجاهزة منه ، اما فريق باغرتيون المكون من أربعة الاف جندي فقد اشعل النار فرحا وتدفاً وجفف نفسه وطهى العصيدة للمرة الاولى بعد ثلاثة أيام خلت ولم يعرف أحد من افراد الفريق ولم يفكر بما ينتظره » ( ٩ ، ٢٠٨ ) . ينتهز عالمان متناقضان دون الحاجة الى أية ايضاحات أو تقييمات جامعة ، وإنما يعبر اختيار الكلمات ولهجة السرد عنهما وهما : عالم الحرب المتوقد وأعلم السلم ، ان حياة السلم قائمة حتى ابان الحرب التي فرضت على الروس . وتحتوي العبارتان « لما كان لا يثق بجنراله » و « خشية افلات الضحية الجاهزة منه » على استكشاف كامل

---

٩ - ن . م فورتوناتوف . الكاتب والقارئ . ص ٧٣ .

١٠ - لابد ان نشير الى ذكر ن . م فورتوناتوف في مقالته « خصائص خلق الشخصية الفنية » الى الاحكام ذاتها الواردة في المقال المشار اليه ويتحدث في الوقت نفسه بصدق بالغ عن دور « جهود الكاتب » و « تجسيد مشاعر الكاتب » في الحرب والسلام . ( « الحرب والسلام لليف تولستوي » . مجموعة مقالات . مدينة غوركي ١٩٥٩ . ص ٤١ - ٤٧ ) .

للام الكاتب بشخصية نابليون وروح الاستبداد والعنف اللفظ الذين يتميز  
بهما . تكمن الشعاعية القوية « للحرب والسلام » في شخصياتها الشعبية :  
« فقد اشعل النار فرحا وتدفاً وجفف نفسه وطهى ... » . تتضح هنا الروح  
الشعرية ورؤية الكاتب للعالم .

لا تعتبر شخصيات الخطة الاولى ( نغني نابليون في الحالة الراهنة )  
وانما شخصيات الخطة الثالثة أي الجنود المجهولو الاسم في فريق باغراتيون .  
حلقة جوهرية متساوية في التعبير عن الفكرة ، تنبثق الخصائص الرئيسة التي  
يتسم بها البناء النحوي - في الرواية - الملحمة من الحاجة الى المقابلة والمقابلة  
المضادة والجمع والربط وتعبئة الواحد بالآخر و « التركيب » .

يتحدث في الحقيقة ن. ي بريانشنيكوف حول تعليقات الكاتب الدائمة  
وفتح اقواس مختلفة ويبين استنادا الى امثلة عديدة ان تولستوي « لا يصف  
بالكلمات الابتسامة ذاتها وانما « محتواها » ومعادله السيكولوجي » (١١) .  
ولا ينقل رنة الصوت أو الايماة المرئية وانما معناها الباطني وفاعليتها مباشرة .  
ما مصدر انطباع القارئ في حالة مؤلف « الحرب والسلام » التي  
تبدو وكأنه لا يتدخل في شؤون ابطاله ؟ كان سترخوف وهو احد القراء  
الاوائل لتولستوي المراهني الحس ، أول من احس به واعتمد عليه . ب  
بورسوف في جزمه بأن هذا النمط من الموضوعية الكاملة « يعبر عن الطبيعة  
الملحمية لواقعية تولستوي » (١٢) .

---

١١ - ن . بريانشنيكوف . . نثرليف تولستوي ( حول بعض خصائص اساليبيه  
الكتابية ) . مدينة آهرنبروخ ، ١٩٥٩ . ص ٣٨ .

١٢ - ب . بورسوف . ليف تولستوي . الابحاث الفكرية والطريقة الابداعية .  
موسكو . دار النشر الحكومية . ١٩٦٠ . ص ١٥٥ .

الا يختلط شيان متباينان تماما في تلك الانطباعات والاحكام ؟ لقد رسمت بصورة حسائية دقيقة الطرق المتعرجة المعقدة لتطور كل بطل روحيا في الرواية - الملحمة . ان البطل صادق مع نفسه في جميع تصرفاته ومشاعره وكلماته وايماءاته وهو في الوقت ذاته خاضع لضغط الظروف في اللحظة الراهنة ولمختلف اشكال الاغراءات والاضاليل والتأثيرات ولجمال هذه المؤثرات . اجل ، يقع الكاتب ، بهذا المعنى ، تحت قهوذ بطله مثلما يجد العالم نفسه تحت تأثير الموضوع الذي يدرسه . فحضور الكاتب بين في التقصي الدؤوب وفي نشاط الافكار وفي المعنى المزدوج . وهو لا يتدخل حسب وانما ينشط أيضا ويفصح عن وجوده . « لا تتجلى خصوصية واقعية تولستوي في تبيان الحقيقة في نتاجاته فقط ، وانما في كشف الطريق المفضي اليها وفي عملية البحث عنها » (١٣) .

كان ف . ف فينوغرادوف أول من لفت الانتظار الى انبثاق كاتب من ثان من ثالث في قصص بوشكين واثار يا . أو . زونديلوفيتش قبل فترة وجيزة الى ضرب من عدم التناسق في رواية دوستويفسكي « الابالسة » حيث يقاطع الكاتب الراوي ويحل محله (١٤) . بينما يتعاقب الرواة في « بطل عصرنا » بتناسق ووضوح .

اما في « الحرب والسلام » فالحالة على النقيض من هذا . فالكاتب الثابت الواضح الحضور يمسك وحده بمقاليد الامور ويتجسد خصوصا في الوحدة المتلاحمة بين خطة الرواية التاريخية والعائلية . فليس ثمة من خطتين ابدا .

١٣- فل . أ كوفاليوف . حول اسلوب النشر الابداعي عند ل . ن تولستوي . طبعة جامعة موسكو ، ١٩٦٠ . ص ٥ .

١٤ - يا . أو . زونديلوفيتش . حول رواية « الابالسة » لدوستويفسكي . نتاجات جامعة سمرقند المسماة الشير نافوي . السلسلة الجديدة . اصدار ١١٢ . ( قضايا المهارة الفنية ) . سمرقند ، ١٩٦١ .



لم تكن توجد شخصيتا نيقولاي روستوف، او اندريه بولكونسكي لو لم يجر تصوير احداث سنة ١٨٠٥ وحتى ييزوخوف البعيد بعدا كبيرا عن الاعمال العسكرية يحيا داخليا احداث الحرب الوطنية . وتعتبر مشاركة ناتاشا في احداث الحرب وعدم مساهمة الين فيها خاصة باللغة الالهية في نماذج « الخطة العائلية » . اذ ينساب احدهما في الاخر كما ينساب ظرف الحال في الجملة الرئيسة . والكاتب منهمك دائما في كشف القوانين ذات الالهية المتناظرة سواء من الناحية التاريخية أو من ناحية الحياة الانسانية الشخصية . اذ يقوم تصوير الحرب دائما على المقابلة بينها وبين الحياة السامية حيث يتداخلان ويمتزجان . ويفعلون كشف مدلول الاحداث ، المهمة الفنية الاساسية اندائمة التي ينتظرها القارئ . ولتأخذ مثلا أحد المشاهد الرهيبة واعني به حزن الكوتيسة روستوفا بعد استشهاد ابنها بيتيا وتأتج هذا الحدث : « كاد يقتل هذا الجرح الكوتيسة ، ولكن الجرح الجديد بعث ناتاشا الى الحياة » . لا يتضمن مدلول الحدث غرضا ، أو تبريرا ما ويتكشف من مكان جانبي غير مرئي . ينبغي استبعاد المنطق المألوف أو البحث عن هدف الاحداث لكي ندرك « ضرورة جميع الاحداث الجزئية » « ولكي يسمي فجأة ما هو ناء ومستحيل ، قريبا وممكنا وحتيا » .

ان الحرب الوطنية التي اشترك فيها كل من تيوخون شيرباتي وكوتوزوف ودولوخوف وبيتيا وذلك الفلاح الذي امتنع عن جلب التبن للفرنسيين بينما كان بمستطاعه ان يبيعه يباعا مربحا لهم تعضي اعتبارها ضرورة اخلاقية الى تحرير روسيا من هجوم الاعداء . وكذلك لا يعتبر وجود بولكونسكي المحتضر تحت رعاية ناتاشا مجرد صدفة وانما ضرورة اخلاقية . وكانت الكارثة التي عاشها كل منهما سابقا حتمية ايضا . ويسير التضارب بين ناتاشا وبيير بطريق متعرج مباغت ، ويضحى « النائي والمستحيل » « حتميا » وتطبق هذه الكلمات مباشرة على نيقولاي روستوف والاميرة ماري .

ولئن انتصرت الاستكافة واللاعقلانية والوحشية مؤقتا في مسيرة التاريخ فإن الظفر النهائي من نصيب الجمهور العام المتلاحم النشط الواعي • وكذلك الامر بالنسبة الى بيير الذي خضع داخليا لانجذاب حسي ودفعه فاسيلي كوراغين خارجيا فأقدم على الزواج من الين وعقله في حالة خمود ولكنه سرعان ما تحرر باطنيا مما عاناه واختار رفيقته الحقيقية الوحيدة •

لم يفهم فلوير المعجب بـ « الحرب والسلام » دور الكاتب في هذه الرواية ومن هنا لم يفقه وحدتها : « الجزءان الاولان رائعان ولكن الثالث فاشل بشكل رهيب » انه تكرر ! وهو يتفلسف ... هناك يظهر الكاتب الروسي نفسه بينما لم نر لحد الان سوى الطبيعة والانسانية « (١٥) » ان "on voit le monsieur" ذات قوة تعبيرية خاصة • ومع ذلك فان

"le monsieur" حضور الكاتب الروسي واضح منذ السطور الاولى « للحرب والسلام » وظل جليا دائما في كل سطر من الاسطر بحيث اصبح ظهوره الكامل على الصفحات الفلسفية للرواية - الملحمة حتميا شأنه شأن الكشف التام عن الشخصيات في المصائر الانسانية •

يختلف دور الكاتب في « اناكارينا » اختلافا قليلا • فمن البين مباشرة ان علاقة ناتاشا ببيير صافية في جميع مراحلها في « الحرب والسلام » بينما علاقتها قبيحة باناطولي وان اخاها الذي حقق رغبات امه القديمة القائمة على منافع معينة لم يتزوج مع ذلك في سبيل المال وانما اقترن بالفتاة الوحيدة التي يحبها ويحترمها • وطبعاً يتميز التقسيم الاخلاقي لكل من كوتوزوف ونابليون بالوضوح • ان كل شيء جلي حتى أكثر القضايا تعقيدا • الامر على النقيض في « اناكارينا » ، فرأى الكاتب غامض لفترة معينة ولا نعرف مدى صواب أو بطلان سلوك آنا وفرونسكي وكارينين ومن هو المحق في

---

١٥- وردت هذه العبارة في الرسالة التي كتبها تورغينيف لتولستوي في ١٢ كانون الثاني ١٨٨٠ • س • تورغينيف • المؤلفات ج ١٢ • ص ٥٤٢ •

مشهد الاعتراف « القس العجوز او قسطنطين ليفين الذي لا يؤمن به » وكثيرة هي المشاهد المكتوبة بأسلوب متحفظ « موضوعي » بحيث يكاد يخفت فعلا صوت الكاتب . عندما يذهب ليفين الى النادي الانكليزي يبدو كل شيء هناك مريحا مفرحا كالعشاء اللذيذ المقدم للزائرين ويبدو شعور ليفين على ما يرام وسط هذا الرضا التافه المتخم الذي يتمتع به الملاكون . ولكن يا للدهشة ، ان اوبلونسكي يشعر على العكس في صالون الكوتيسة ليديا ايفانوفنا فهو يعي بقوة رهيبة زيف التصوف الإرستقراطي ويهرب منه مثلما يهرب من « بيت موبوء » . يصلنا صوت الكاتب مثل السنة الهيب عبر اوبلونسكي البعيد عنه تماما وعبر فرونسكي اثناء علاقته بالامير وبواسطة ميخائيلوف وموقفه من ذوق فرونسكي الفني ومن خلال دولي وموقفها من الوضع الاخلاقي الزائف بين آنا وفرونسكي . ويظهر الارهاق وعدم الرضا على تولستوي اثناء كتابته « آنا كارينا » ، فهو يرغب « بدفع » « آنا كارينا المضجرة التافهة » « من يده بالسرعة الممكنة » لانها تقلقه ويبرز نمط آخر من « الخيرة الفلسفية » « ٦٢ ، ١٩٧ » ووجد الجزء الاول الذي اكمله « جافا » ( ٦٢ ، ٢٤٧ ) ، ان العمل الذي كان مبعث سرور دائم لتولستوي اصبح احيانا عقبة ثقيلة . ولكنه سرعان ما يتوقد بالنشاط ثانية .

ان اطر الرواية الموضوعية المستندة على صيغة « المبني المجهول » قد اشعرت تولستوي بالضيق واخذ يغيرها بدأب متزايد ويحددها تحديدا متعاضدا . يظهر الكاتب اخيرا الى الوجود في المقابلة المتناقضة الحادة بين عادات المدينة الرأسمالية والقرية البطرياركية وبين اخلاقيات الاميرة بيتسي والوعي الخلقي لدى فيودور او بلاطون فوكاتيش وفي المقابلة المتضادة بين عائلتين وفي نقاشات ليفين وكوزنيشيف وفي المنطق المعقد للمحور .

يتجلى هذا بوضوح في النزعة الفكرية التي ينم عنها المنظر الطبيعي . ولا يمكننا الاتفاق مع تأكيد ل . م . ميشكوفسكايا القائل : « المناظر

الطبيعية لديه عبارة عن تكديس لتجربة اساطين الكلمة السابقين» و « قد وسّع  
 اطرها لدرجة كبيرة » (١٦) . يمتلك تصوير الطبيعة عند تولستوي بضغ  
 سمات مشتركة مع رسوم الطبيعة عند س . ت . اكساكوف ولدى غ . ي .  
 اوسينسكي بينما يتعارض معارضة جدلية مع مناظر الطبيعة عند تورغينيف .  
 ان تناول الطبيعة في روايات تورغينيف ذو طابع تأملي بينما يتخذ لونا حياتيا  
 واخلاقيا وعمليا في « آنا كارينا » .

لا يكمن جمال الطبيعة في البواها المتغيرة أو حسن الغروب والغيوم فيها  
 وانما في عفويتها وخصبها وصدقها وفي اطعامها الانسان وتعليمه . كل شيء  
 في الطبيعة مفعم بالحركة القوية وتحفيز الانسان على العمل : « بعثت الشمس  
 سريعا الجليد الرقيق وغطته بطبقة خفيفة من الماء وارتعش الهواء الدافئ من  
 ابخرة الارض النظرة التي تشبع بها . . . ها هو الربيع » زمن الخطط  
 والافتراضات » . كل شيء عملي وبسيط سواء تعلق ذلك في وصف المرج  
 الذي يقطع قسطنطين ليفين فيه الحشائش أو تصوير المطر أو النهر أو الاعشاب  
 أو الغروب . يقول عن الغروب : « توارت الشمس خلف الغابة » وعن المطر  
 « يشعر ليفين فجأة بيزودة لطيفة على كتفيه الناضحتين عرقا » لم يلحظ  
 الازهار ولم يذكر الاعشاب تقريبا رغم انه يجد بينها اختلافا يشبه ذلك  
 الاختلاف الذي يراه الحاصد : « اصبحت الاعشاب اكثر طراوة » « بلغ  
 طول الاعشاب حتى الخضر . . . وكانت رقيقة لينة كثيفة » « اعشاب لها  
 رائحة التوابل » ويصل الاختلاف بين الاعشاب الى وجود « الضعيفة »  
 منها « والجيدة » و « الرديئة » . لم يعجب ليفين بجمال الطبيعة بحد ذاته  
 وانما لكون « خطوطها مستقيمة وجيدة كما هو الحال عند تيت او أن المنجل  
 الحاد لدى المعجوز » قطع العشب الريان موشوشا » لا يمثل هذا كله نزعة

١٦ - ل . م . ميشكوفسكايا - مهارة ل . م . تولستوي - موسكو - سوفيتسكي  
 بيساتل - ١٩٥٨ - ص ٨٥ .

غنائية وانما يشكل فلسفة الطبيعة والتعبير عن فكرة الكاتب الدقيقة انفاذاً  
 ان العمل يطهر الانسان ويسمو به ويصبح سعادة حقيقية بالنسبة له . كانت  
 السعادة المتمثلة في الاقتراب الحياتي والعلمي من الطبيعة من سجايا تولستوي .  
 كتب أ. ب. غولد ينفيزير هذا الحديث معه عام ١٩٠٩ : « نهضت صباح اليوم  
 مبكراً وتجولت جيداً : « الندى وهلال من الغيوم . . . رأيت صبتين تسيران  
 حافيتين ، رأيتهما للمرة الاولى : انهما تسيران وتتماسكان بالايدي . فسألتهما :  
 « هل اتما ذاهبتان لجمع الفطر ؟ » « كلا لجمع الجوز » . . « لماذا دون  
 كيس ؟ » « ولكن لدينا كيس ! ذيل ثوبنا » .

— هاتان الصبتان سعيدتان ، اما الانسات الحسنات الملبس اللواتي  
 ينمن حتى الساعة العاشرة فلا يعرفن السعادة » (١٧) .

لا يقتصر العلم الذي يتوفر ليفين عليه في القرية على مقدرة العيش  
 بين احضان الطبيعة حسب . وانما الاحساس والتفكير معها .

وفق أ. غ. بابايف توفيقاً بالغاً عندما اشار الى ظاهرة تتميز بها « انا  
 كارنينا » وهي « الكلمات الرئيسة » (١٨) ويعني بها تلك الكلمات والعبارات  
 التي تكون المحور الفكري في الرواية . غالباً ما يتجلى صوت الكاتب وتظهر  
 فكرة قوية مباغتة في نعت واحد يخالف الشعور السائد في المشهد المصور :  
 « وكلما تعالى صوته وهو يتكلم خفضت اكثر فأكثر رأسها الذي كان فخوراً  
 مرحاً في وقت ما ولكنه مشين الان » .

---

١٧- أ. ب. غولد ينفيزير . قرب تولستوي . موسكو . دار النشر الحكومية .  
 ١٩٥٩ . ص ٣٠٥ .

١٨- أ. غ. بابايف . محور رواية « أنا كارنينا » وتركيبها . تولستوي فنانا ،  
 مجموعة مقالات موسكو . طبعة اكااديمية العلوم . ١٩٦١ . ص ١٧٧ .

تبدو حياة فرونسكي وأنا في الريف جيدة ومعقولة وبراقة . إذ نتحدث . أنا بحصافة ومنطق مع الجالسين حول المائدة وفي حديثها المنفرد مع صديقتها القريبة منها ، ولكن دولي تنظر الى كل ذلك باعتباره « تشويشا تفرزه افكار حمقاء » .

تكتب أنا الى فرونسكي في ظروف اعتيادية للغاية ، عندما يذهب الى الاسطنبول ، قصاصة صغيرة ولكن الكلمة الاخيرة تبدو في غير مكانها وينبغي ان تكون مضحكة بالنسبة الى فرونسكي : « ... اشعر بالرعب » . لا تعبر هذه الكلمة عن جوهر الوضع الروحي الذي تعيشه أنا حسب ، بل عن قلق الكاتب البالغ على مصيرها .

يوضح الكاتب على امتداد هذه الرواية كما فعل في « الحرب والسلام » : الاشياء امام القارئ ويقوده ويكشف عن الافكار الخفية لدى ابطاله . ويقحم نفسه فيها ويقاطعهم ويوجههم : « قال الكسي الكسندروفيتش في دخيلة نفسه : ... تعاطفت معه دائما » ولكن ذلك باطل فهو لم يتعاطف معه ابدا ... » .

لا تتخذ موضوعية الرواية طابعا فلويريا ، بل لونا مغائرا له . عندما خلق تولستوي « تجاويف في التراكيب اللامتناهية » تحت تأثير حاجته الى « جمع الافكار المتناسكة فيما بينها لاجل التعبير عن نفسه » ابتكر في « أنا كارنينا » تصويرا حقيقيا مأساويا متكاملا يقوم على وحدة صراع الازداد . وعلى الموضوعية في ماهيته الحياتية والعمل في نقده للانسان المعاصر له .

حقا جاء ظهور « أنا كارنينا » منذ البداية في جو بعث التقاليد البوشكينية التي رفضها تولستوي في الخمسينات والستينات (١٩) . لقد تم بعث التقاليد

---

١٩- للاطلاع على هذا الجانب خصوصا يمكنك الرجوع الى مقال ف . غورنايا : « ملاحظات حول اسلوب رواية « أنا كارنينا » » ، التقاليد البوشكينية في الرواية . تولستوي فنانا . مجموعة مقالات موسكو . طبعة اكاديمية العلوم . ١٩٦١ . ص ١٨١ - ٢٠٦ .

البوشكينية عندما تحدد تماما صوت الكاتب الذاتي واصبح من المستحيل تجريده منه . احيا في اواخر طريقه الابداعي التقاليد الفوغولية ايضا . اذ تنهض في رواية « البعث » ، خلافا للفكرة القائلة بتغير الانسان واحتوائه على الصفات الخيرة والشريرة والذكاء والغباء ( ٣٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ) شخوص مئة الضمائر لا أمل فيها تمثل سوباكيفتش . أواخر القرن التاسع عشر .

ان تولستوي الذي كان يرفض اي حكم يصدره شخص ضد آخر . يدين بغضب المحاكم والمدعي العام والموظفين الكبار ورؤساء السجن والمجتمع الارستقراطي ورجال الدين .

كان ن . ك . غودزي محقا تماما في قوله بهذا الخصوص : يتجلى في « البعث » بصورة اقوى من اعمال تولستوي الفنية السابقة تدخل الكاتب والتقييم الذاتي الذي يصدره على شخوص الرواية وحول تصرفاتهم ومظاهر الحياة المختلفة المحيطة به ولا سيما السلبية منها « (٢٠) .

وتحيط السخرية الغاضبة ، التي يطلقها الكاتب - الهجاء في كل مشهد من المشاهد الحياتية ، باجواء الرواية سواء كان ذلك في الصالونات الارستقراطية أو في قاعة المحكمة .

وقد اراد من خلق شخصية كارنين رؤية الانسان برمته واظهار مشرع القوانين الاخلاقية الاجتماعية بمظهر المتحجر ذي مشاعر داخلية ميكانيكية وبالرغم من ذلك تستيقظ في هذا الانسان الغليظ الاحاسيس الطيبة الحية المزعجة التي ما تفتأ ان تخفت . بينما لا تومض في شخصيات كورتشاغين وماسلينيكوف ، والكونت تشارسكي وشينيوك وتوبوروف وراغوجينسكي وحتى المسمى

---

(\*) احد ابطال « الارواح الميتة » لفوغول . « المترجمة »

٢٠٠ - ن . ك . غودزي . ليف تولستوي . موسكو . دار النشر الحكومية ١٩٦٠ ، ص ١٥٥ .

زوج ماريت شرارة من الحركة الداخلية . فهذه نماذج متكاملة متوقفة عن التطور شأنها شأن تشيتشكوف او بيتوخ . ينطوي هذا النمط من الشخصية على اصدار احكام قاسية مطلقة على أمثال هؤلاء الناس ونظام الحياة الذي يفرزهم . ولا يمكن ان يخامرنا التفكير بإمكانية الاحياء الاخلاقي (توبوروف او كورتشاغين وبعثهما) .

وكما نعر « في الحرب والسلام » على حركة حية مستمرة تقريبا لمجموعة من الناس كالجنود والفلاحين والخدم والموسكوفيين البسطاء كذلك نصادف في « البعث » جملة اناس لا يملكون اسماء ولكنهم يجسدون في ذواتهم اهم افكار الكاتب ويهيئون الاستنتاجات التي يستخلصها . ولكن حدودا متميزة جدا تواجه القارئ الان . فالموتيف السائد هو تصوير المتخمين « البدن المتخم » و « السيد السمين ذو الهندام الجميل » « الناظر البدين » « الانسان المتخم لحد الافراط » « البياح السمين » « المرء السريع الهضم » وغالبا ما يقال كل شيء عن الشخص بنعت او نعتين : « الانسان السمين الضخم » « ربة البيت البدينة الرقة » ان هذه الخصائص تسم الشخصية ودورها بميسم محدد ويحتوي النعت الواحد اشياء كثيرة اذ انه يشير الى الميزات العامة الكاملة للطبقات السائدة عموما والى جوهر المجتمع الرأسمالي . يتخذ النعت الساخر « الناظر المتبسم » طابع الصفة الدائمة للملاحم الغنائية الشعبية مع التغيرات التي تحافظ على معنى النعت « المتبسم » « هذه الابتسامة الواعدة بشيء ما » « لم يتوقف عن الابتسام » الخ . ليست هذه مجرد خصائص يتميز بها السركال وانما الفكرة الرئيسة والسمة الفلسفية التي تتخلل الرواية برمتها : فيها يقابل عالم « الثرثارين العاطلين المغتربين » مقابلة متضادة حازمة ، كما هو الحال عند نيكرا سوف ، بعالم آخر .

العالم الاخر يضم الناس « العجاف » « المسوخين » « المرهوبين » « المخلوقات المهملة » من فقراء المدينة والريف ولا سيما المعتقلين منهم .



ثمة شخصيات موجزة مختصرة عديدة تنضوي تحت هذه الخطة : مينشوف -  
الطفل الذي سرق الحصر البالية ، المضطهدون الذين رأهم نخلودف في -  
الزنايات الانفرادية في السجن وغيرهم ، ويقوم الكاتب بالتعميم والتبويب -  
والترقيم لاصناف متباينة من الناس تؤلف بينهم التعاسة والبؤس = تعتوي  
روايته الاخيرة شأنها شأن كتابات تولستوي الاجتماعية على كثير من الروح الفنية  
والعاطفية الملموسة ، ويتخلل باستمرار اسلوب مقالاته الساخط نسيج السرد -  
المجازي = يمتزج تفكير نخلودف في مجرى واحد مع التفكير الصادر مباشرة -  
من الكاتب والتميز في الرواية بحكم خصائصه ولا سيما خصوصية الجدل -  
العنيد الحازم الذي يتفق مع مقالات تولستوي في الثمانينات والتسعينات -  
ومطلع القرن العشرين .

تتخذ العبارات الرئيسة في « البعث » طابع الكتابات الاجتماعية :  
« هذه الانانية الجنوبية » « ذلك الانسان الحيوان الذي عاش داخله » « اذا  
كان الجميع يفعلون هذا ، فهكذا ينبغي ان يكون » « كما لو لم يكن ذاهبا -  
لمحاكمة الناس وانما ذاهب ليحاكم نفسه » « حكموا على الفتاة دون سبب » -  
يتخلل هذا النمط من العبارات الرواية كلها = يجرى احيانا التعبير عن أكثر  
الاشياء اهمية بشكل اخرق متعمد بحيث يصعب اتمامه : « ادرك من تعابير -  
وجه مارينا بافلوفنا انها تدين فعله » وحقا عرف عندما ادانتها انه يأتي امرا -  
سيئا ، ولكن ذلك الشعور الحيواني الذي انطلق ملحاحا من الاحساس الفاضل -  
السابق نحوها سيطر عليه وكانت له السيادة المطلقة دون الاعتراف بما عداه » -  
اضافة الى الصعوبة النحوية المتميزة التي ينطوي عليها هذا النص ثمة صعوبة -  
في المفردات : ان الكلمة الشعبية « انطلق ملحاحا » الحبيبة الى نفس تولستوي -  
معبرة ودقيقة في شكلها النحوي وفي مدلولها السيכולوجي المعقد ولكنها  
ضخمة وثقيلة . ويستخدم نخلودف في الكلام الدارج الكلمات المفخمة -  
أيضا : « احس انني منوم مغناطيسيا ... » تصور هذه الكلمات تصويرا

كاملا وضع نخلودوف ووعيه لحالته ووجهة نظره النقدية الجديدة التي لا تعرف المهادنة من هذا النمط من الرخاوة الروحية . تتكشف في ثنايا هذه الكلمات حياة البطل الداخلية وفكرة الفضح الاجتماعي في الرواية .

لا تفت جساماة الكلمة او سعة العبارة في عضد تولستوي . لأنه يقصد تعبيراً كاملاً وواضحاً وراسخاً عن كل ما هو ضروري له . ان « البعث » لا تنتهي فيها الجمل الناقصة والاياءات ( التي تعتبر ضمن موضة الاداب الانحطاطية في تلك الفترة من تطور الرواية ) حسب ، وانما الغموض الذي اتسمت به الواقعية التي تقسح المجال امام القارئ ليفهم كما يشاء القضايا المصورة . يقوم الكاتب بتوضيح كل شيء . « ظهرت الدموع في عينيه . . » فهل يمكننا الاكتفاء بهذا ؟ وهل يمكن ان يدرك القارئ ما تعني هذه الدموع ؟ كلا . بل يبادر الى القول ان هذه الدموع مختلفة « . . . فمنها الحسنة ومنها السيئة » . ثم يبين ابانة كاملة لماذا حسنة وسيئة في الوقت نفسه . فالكاتب لا يريد ان يفهمه من بعض الكلم . فمن شأن مثل هذا الفهم ان يكون متنوعاً طليقاً بينما تتطلب رواية تولستوي الاخيرة التحديد والادراك الكامل الدقيق لافكاره وفقاً للغرض الذي يرمي اليه .

يتأخر الكاتب حتى في تناول الشخصيتين الاساسيتين اللتين يقوم عليهما المحور . ضمن البناء الفكري المرسوم بدقة في الرواية . ويذكر كل شيء يتعلق بأية شخصية من الشخصيات الرئيسة في « الحرب والسلام » : من الالعب الطفولية لناناشا الى ولائم بير وخوف نيقولاوي الذي يخوض القتال للمرة الاولى والقضايا الجزئية والكبيرة في حياتهم وعواملها وعواقبها . لانجد هذا في « البعث » اذ يفتقر اهتمام نخلودوف بالرسم وعلاقته الواهية بميسي كورتشافينا والذكريات المؤلة حول رابطته بأحدى المتزوجات لمعنى مستقل تماماً . فتظل هذه الاشياء جميعها مجرد نقاط ارتكاز مساعدة لانبثاق القضية المهمة الوحيدة واجلائها اجلاء كاملاً . ومن البين ان نخلودوف يرفض

يسر ودفعة واحدة الرسم وميسي والولع بنمط الحياة الاقطاعية . في الحقيقة ثمة خصائص عظيمة الاهمية في ماضيه . فقد قامت اسباب الصداقة بينه وبين نيقولينكا ارتينيف ( ٣٢ ، ٢٢٥ ) وخطر له في وقت ما عدم امكانية التسليم الاخلاقي بوجود ملكية الارض حتى وهب الفلاحين الاقطاعية الصغيرة العائدة اليه . هذه الخاصية اساسية في المجرى المنطقي لشخصيته ان ما يهم الكاتب ويفضي به الى غرضه الواضح المعبر عنه بجلاء يقظة نخلودوف السابق وبعثه الاخلاقي حسب ، وتعتبر شخصية ماسلوف بحد ذاتها اكثر غنى واصالة ولا يجمعها جامع مع النساء الساقطات في روايات هينغ ودوما الابن وزولا ، فالناس المحيطون بالفتاة البريئة قد خدعوها ورموها وبذوها وهياؤا لها اسباب السقوط وتم الحكم عليها وهي بريئة ولكنها تبث مجددا عندما تلتقي بالثورين ، اولئك الناس الشرفاء المنكرين لذواتهم .

هاتان الشخصيتان فقط قريبتان جدا من الكاتب وهما اكثر الشخصيات تكاملا وتتجسد فيهما فكرة الكاتب .

تتكشف الفكرة بصورة فائقة وبقوة بالغة ابان تصوير الطبيعة في « البعث » . تغدو « مهما حاول الناس ... » والجمل التابعة الخمس واسم المفعول وجمل المعرفة الاخرى اساس الرواية ومدار جوها الفكري المضغوط . حيث يداس كل ما هو حي : « ... ومهما قذفوا الارض بالاحجار ... ومهما تعالى دخان الفحم الحجري والنفط ... » فكل شيء ينتهي بصوت موجز قوي بهيج : « ظل الربيع ربيعا حتى في المدينة » عم السرور النباتات والطيور والحشرات والاطفال . ولكن الناس ... » تعبر صور الطبيعة تعبيرا جليا عن افكار الكاتب .

تمسي الطبيعة الظافرة المائجة في كل مكان الفكرة الشعرية الرئيسية في الرواية وتكتسب رينا ذا قوة هائلة مع الطبيعة الحقيقية للانسان ومع كل ما هو حي . ولا تقوم الصالونات والسجون على المقابلة المتضادة لانفس

« الطبيعة المهيبة حسب ، وانما على العواطف الحسية الجياشة » . « جرى نشاط بطيء متواصل في النهر وما بين الضباب وضج طورا شيء ما ، وقعقع تسارة وتناثر أخرى ... » . لا يقترب تركيب الكلمات من العبارات التورغينيفية . فهو « غير شاعري » ويوشك ان يخلق انطبعا بالشعر الحقيقي للطبيعة في جبروتها . ونجد في الحالات الاخرى « رائحة الارض ، المطالبة بالمطر » و « صوت الوز » ومرة أخرى و « نقر راعي الحمام » ثالثة و « اتعشت الحدايق والبساتين والحقول من المطر الغزير » رابعة . تفضي بنا هذه الصور الى المقارنة التي توضح الطبيعة فيها قوانين الحياة الانسانية . ويفكر نيخلودوف ان جميع « العاملين » « يتمتع عليهم النفاذ الى مشاعر حب الانسان كما تفعل هذه الارض الجبارة مع المطر » ويردف متأملا . « من المؤلم النظر الى هذه الارض المحرومة من النباتات التي كان بمقدورها انتاج الحنطة والاعشاب والشجيرات والاشجار ... وهذا ما يحدث للناس ايضا ، لعلنا نحتاج الى المحافظين والنظار والشرطة ولكن من الرهيب رؤية اولئك الناس الذين يفتقدون الصفة الانسانية الرئيسة وهي الحب واظهار الحنان لبعضهم البعض » .

### تتجلى وحدة الرواية الفكرية في صور الطبيعة .

نستخلص مما ورد ذكره ان دور الكاتب في « الطفولة » و « الحرب والسلام » و « انا كارنينا » و « البعث » يظهر كل مرة بشكل وتنظيم متباينين . وثمة شيء عام جوهرى : الكاتب ليس بالرومانتيكي أو الشخص الكثير المعاناة الذي يسكب لواعج روحه ، ولا هو بالمراقب اللامبالي أو الرصين ولا بالمحب للجمال الذي يتحدث عن شيء شيق ولطيف ولا بالخالق للوحات السيكلوجية المهدبة آخذاً بعين الاعتبار الشخصيات الاصلية وهو عموماً ليس بالراوي وبناء عليه لا يعتبر روائياً بالمعنى الاعتيادي للكلمة .

الكاتب في روايات تولستوي هو المتقضي للمعنى الموضوعي في الواقع ،  
والفن لديه هو الكشف عن مدلول الواقع ، وهو دائما راسخ العزم في ابراز  
الطابع الاخلاقي على طريقته الخاصة للحياة التي يصورها موضحا باستمرار  
صالحها من طالحها .

تحدد هذه المبادئ التي وعها تولستوي بعمق اراءه الاستاتيكية  
وتفضي به الى الاعجاب بهيغو الروماتيكي والازورار عن فلووير الواقعي  
والافتتان بديكنز ازاء ثكري وادانة شكسبير بغضب ، يتكون المبدأ الاساسي  
الاستاتيكي تولستوي من « وحدة الموقف الاخلاقي الاصيل للكاتب تجاه  
موضوعه » . معتبرا اياه بمثابة الاسمنت « الذي تماسك بواسطته أية  
نتاجات ادبية في وحدة كلية » ( ٣٠ ، ١٨ ، ١٩ ) .

## - ٢ -

تعتبر لغة روايات ليف تولستوي « بناء على ما ورد ذكره » لغة بالغة  
الذاتية بالمعنى العام للكلمة « لاحظ أ. أ. سابوروف بدقة متناهية تلك  
الرابطة الجوهرية بين اسلوب حديث تولستوي واسلوبه الفني والرسائلي  
وقد اشار بصدق الى العامل الاساسي في هذه القرابة : يقف البعض ، بالمقارنة  
مع تورغينيف وغاتشاروف وفلووير وديكنز ، موقف اللامبالاة ازاء اشكالهم  
الفنية نفسها « بينما لا تشكل اصالة الكلام وناقته ورنينه اللغة الفنية وفق  
مفهوم تولستوي وانما تتكون من امتلائها ومماثلتها للوعي والشعور (٢١) »  
ان غضارة اللغة والوعي بأن احدا لم يكتب هكذا ابدا تعتبران المطلب الاول  
لفنية الاسلوب وهما مرتبطان ارتباطا لا انفصام فيه بعدم تفكير احد أو  
شعوره على هذا النحو ، وكل شيء خلا هذه الرابطة يغدو عديم المعنى »

---

٢١- ١٠١ سابوروف « الحرب والسلام » ، مواضعها وجوانبها الفنية . طبعة  
جامعة موسكو ، ١٩٥٩ ، ص ٥٣١ - ٥٣٧ .

« امسيت منذ حدثتي وقبيل الاوان احل كل شيء واحطمه دون رافة »  
« وغالبا ما يساورني الخوف من اعتقادي انه لم يبق بين يدي شيء كامل :  
« وما زلت اسمي فاذا بي اظفر بعديد من النتائج الكاملة السليمة ... »  
( ٦٧ ، ٤٨ ) • تتجلى السمات المميزة لمحتوى وشكل لغة تولستوي في التجزئة  
« والمواقف المتضادة والشكوك والتأكيد المجازف لما تحقق بعد تنقيبات طويلة  
الامد والاستخدام اللغوي - المتقن والعفوي - المدروس لكلمات ( منذ  
حدثتي ) و « دون رافة » « ومازلت اسمي » • لقد عاش كاتب « اليوميات »  
نفسه « ديالكتيكية الروح » قبل ان ينقلها الى رواياته • وها هو يقول عندما  
بأشر في كتابة « الحرب والسلام » • « ان حقدا خفيا ينفث انفاسه علي من  
بين الكلمات الرقيقة » « كلا • انها لم تحبني ولن تحبني ... » لقد مضى كل  
شيء وكان زيفا • انا سعيد بها ولكنني غير راض عن نفسي بشكل رهيب •  
« انني اتدحرج ، اتدحرج الى اسفل جبل الموت ويصعب علي الشعور بوجود  
قوة في » توقف تدحرجي وانا لا اريد الموت • بل اريد الحياة واحبها ...  
تناقض ووجل وكسل ووهن ... » ( ٥٧ ، ٥٦ ، ٤٨ ) •

حقا ان هذا الاسلوب المفرط في بساطته وتعقيده بكل ما يحتويه من  
تكرار متعدد النبرات لتلك الكلمات « لا اريد ... بل اريد » وبكسل  
صدماته واحتكاكاته لم يتكون في البدء داخل اطار مسودات الخطط والبرامج  
ولا في النتاج الابداعي للكاتب • وانما ضمن يومياته ورسائله وفي حياة الانسان  
نفسها • وثمة رابطة متينة بين اسلوب يومياته في الخمسينات والستينات  
والسبعينات واسلوب رواياته ولا سيما اسلوب آخر رواية له •

لا يعتبر هذا الشيء الشخصي في تكوين اسلوبه شخصا بحتا : هنا  
تشكل مرحلة جديدة في تاريخ اللغة الادبية • لم تظهر بدايات اسلوب بوشكين  
ابدا في مسوداته وفيما حذف في قصصه وانما تكشف من خلال بناء الكلام

التحليلي المعقد (٢٢) . وينطبق هذا القول على ثر ليرمنتوف وغوغول .  
ويسيمسكي رغم اختلاف اشكاله كل مرة . يبرز في ثر تولستوي ابتداء  
يومياته ومذكراته تحول من البناء المتوازن المتكامل المنطقي للغة الادبيه  
الى بناء لغوي عريض قلقي - تحليلي . وعلى الرغم من التباين في البناء الادبي  
بين ل . تولستوي ودوستوفسكي ، فثمة جامع يجمع بينهما في هذه النقطة  
فاتاجهما يقع ضمن اطر واحدة من التطور التاريخي .

لا يتوقف أ . سابوروف عند اظهار الرابطة الوثيقة بين اسلوب يوميات  
الكاتب ورواياته وانما يقطع شوطا ابعد في اثباتاته . فهو يحزم بوقوع  
« تحطيم نهائي للحدود القائمة بين اللغة الادبية والكلام الجاري » ويولد  
« التطابق بين اسلوبه الرسائي والفني » « ويمحي هذا التباين تماما عند  
تولستوي . ويتمثل اسلوب السرد واسلوب الادب الاجتماعي في « الحرب  
والسلام » مع اسلوب رسائله » (٢٣) .

يعني الجزم بوجود هذا النمط من التطابق رفضا لاهمية جهد الكاتب  
في خلق اسلوبه . بينما ينطوي الجهد الذي يقوم به تولستوي على الخروج  
من اية اطر ذات طابع شخصي او يوميات او رسائل مهما كانت ويشتمل مجرى  
لغته على الكلام الشعبي والكلمات ذات الاستعمال المؤلف المتنوع في المدينة  
والقرية ولدى الفئات المدنية والعسكرية وفي الاكواخ الفلاحية وقصور الملاكين  
والصالونات الارستقراطية . ويتجلى في كتاب سابوروف ، من بين هذه  
التناقضات المتنافرة المنطلقة من تأكيد التطابق بين اسلوب الرسائل واللغة

---

٢٢- يمكن الرجوع الى كتابي « ظهور الرواية - الملحة » للاطلاع بشكل مفصل  
حول الموضوع . موسكو . « سوفينسكي بيساتل » ١٩٥٨ ، ص ٦٦ ، ٦٧ ،  
٨٣ - ٨٥ .

٢٣- ١٠١ . سابوروف . « الحرب والسلام » مواضعها وجوانها الفنية . طبعة  
جامعة موسكو . ١٩٥٩ . ص ٥٣٥ - ٥٣٦ .

«الادبية» تحليل متقن مخطط للابنية النحوية المعقدة (٢٤) يتضمن الاشارة الى التماثل و « تصاعد التوتر الداخلي » وقوة « الجدل » الشعرية . ولئن «اضفنا الى هذا » التمعن في دور النعت والمقارنة والمونولوج الداخلي ودور الحوار واشياء أخرى ، فيتضح تماما ان مستودع اليوميات والرسائل هو مجرد خميرة لظهور الاسلوب الحقيقي لابداع الروائي العظيم .

ومن المستغرب ان مؤلف هذا الكتاب الرائع حول « الحرب والسلام » سرعان ما يقع في تطرف مضاد اخر ، حينما يدافع عن مبدأ وجود « لغتين » في الرواية تتطور بعدئذ الى « ألسن متعددة » وتنشأ « اللغات المتعددة » من « اندماج خصائص لغة الرسائل - الادبية للمدرسة البوشكينية مع الكلام الدارج للمثقفين النبلاء في تلك الحقبة ... وامتزاج خصائص لغة عصر الكاتب مع عصر الاحداث المصورة ... ومن ثم فقد تمثلت مجددا المادة اللغوية الاساسية في « الحرب والسلام » المعقدة من حيث تركيبها الجوهري والكلام الشعبي الغفوي ... » ويتحدث بعدئذ حول « مجرى اللهجات المتباينة التي يستعملها العسكريون والموظفون والصيادون ومربو النحل والباحثون ... » وأخيرا يشير الى دخول الكلام الفرنسي والالمانى (٢٥) .

نستخلص مما ورد اعلاه : بصرف النظر عن الاضافة الاخيرة : ان « الالسن المتعددة » قائمة حتى ضمن تخوم اللغة الروسية الواحدة . وفي هذه الحالة تسمي أية رواية تاريخية « متعددة الالسن » : حيث يتحدث فيها الكاتب باللغة المعاصرة له ويستخدم الابطال تعابير قديمة وتنبثق في كل مكان « غفوية الكلام الشعبي » .

٢٤ - المصدر نفسه ص ٥٤٠ - ٥٤٤ .

٢٥ - المصدر نفسه ص ٥٢٨ .



أجل ، ان مربى النحل والسائس والضابط والملك والسيدة الارستقراطية  
 «المحامي والفلاح الروسي والجنرال يعيش كل منهم في جوهم العام من  
 المفاهيم والكلمات ، ويألف الكاتب بصورة مذهلة أي وسط من هذه الاوساط .  
 وفي مستطاع افكاره ولفته استيعاب كل ما هو قريب اليه . ولكن اين هي  
 اللسان المتعددة ؟ وما هي اللهجات التي يستخدمها مربى النحل أو العسكري ؟  
 فهل تعتبر كلمة « يَعْشُوب » ضمن لهجة مربى النحل ؟ او تدخل كلمات  
 « كتيبة » « الجناح الايسر » « الموقع » لهجة عسكرية ؟ هل هو هذا ما يعنيه  
 تعدد اللسان ؟ كلا ، ان تولستوي يكتب باللغة الروسية .

ينبغي البحث عن اللغة الروسية الكاملة الموحدة في تنوعها الهائل ، واذا  
 لم تجدها ! هناك الكلام الشعبي الذي يعتبر الاساس الراسخ في تراثها  
 القاموسي . عمل تولستوي دائما وفي سنوات مختلفة على جمع قائمة من  
 الكلمات الحية في اللغة الروسية لسد احتياجاته . ويسره دائما التلاعب الموجود  
 في الكلمات الشعبية : « جروها من قدميها وضميرتها » « جر نفسه الى موسكو »  
 « جر نفسه سليما بصعوبة » أو : « ضج الشعب » عصيان » . واستخدم  
 كلمات في اللغة الادبية لم تشهدها سابقا : « لست طويلا ولكني قوي  
 كالصوان » « لا تأت حماقات » « العاب » « سيف » . وتظهر معان جديدة  
 للكلمات المعروفة : « حكاية - حادثة » وقعت لي حكايات مختلفة » .  
 ويختار العبارات المألوفة الاستعمال في الوسط الفلاحي : « يلف حول  
 القضية » « اضاع شرفه » « لا تأت اثما ولا تستغب غيرك » « ان ضعفي »  
 « احتاج قلبها » وكثير غيرها ( ٤٨ ، ٣٥٤ - ٣٦٢ ) .

ولكنه لم ينقل هذا النمط من الكلمات التي جمعها مباشرة الى رواياته  
 وقصصه الشعبية ، بل كانت عوناً له على استيعاب الفكر الشعبي في اصوله  
 وفي حياته . عاش تولستوي وفكر كما كتب ، وفكر وشعر بروح وقوة  
 الكلام الشعبي الروسي الذي لم يكن مجرد نموذج بالنسبة له حسب ، وانما

« ضوابط شعرية » ، ولأنه « يمنعنا » من « الكلام الزائد المزوق العليل » .  
« اما لغتنا الادبية فطليقة وغنية ، قل ما تشاء فاذا به شبيه بالادب » ( ٦١ ،  
٢٧٨ ) .

تتجسد وحدة « العلاقة الاخلاقية الاصلية بين الكاتب وموضوعه »  
( ٣٠ ، ١٩ ) في البحث المتواصل عن الكلمة الدقيقة المتناهية الدقة وفي بناء  
لغته التي تحتوي الظلال الكثيرة ، على الرغم من التباين فيما بينها ، وفي  
الشجاعة الفكرية والاسلوبية . ليس الكاتب بحاجة الى العبارة المتأنقة سواء  
تعلق الامر بالتأثير الداخلي للفكرة أو في الكشف عنها وانما يحتاج الى الكلمة  
الشعبية التي خلقتها حياة العمل القاسية الصريحة والنبيلة بطبيعتها .

ما يكاد يدخل موضوع الريف اجواء الرواية حتى تستيقظ في لغة  
الكاتب تلك الكلمات المرتبطة به والتي تمثل الثروة الاساسية في اللغة  
الروسية : « التحمل في العمل » « ساعد على جني الحصاد » « لا يجوز نقل  
المحصول من الحقل وينبغي الانتظار » « لكي لا تذهب سدى ولو خفنة من  
القمح » « خيول هؤلاء الفلاحين ليست في الاسطبل بل تعمل في الحقل »  
« ماتت الخيول من قلة الاكل » « الحرب والسلام » « جمع التبن وداسه  
وكومه في اكداس كبيرة » « غمر » « لم تجمع المذراة الحشائش دفعة  
واحدة » « بقبضة ماهرة امسك بها » « قمض عنه . . . قضا » « يذرون  
التبن الى قمة الكوم » « تفرق الشعب » « آنا كارنينا » « وتظهر بساطة  
اللغة الشعبية لدى تصوير اكثر الاحلام صفاء عند ليفين : « دارت جملة من  
افكاره حول قضية كيفية . . . » ونعثر في « البعث » على : « لكي لا يفتضح  
امره » « عصا السوط » « يسوى ثَمَر الحصان » ويحتوي كلام القرويين  
نفسه على « حفار » عبثا يصلي » اما في الاستكشاف الروحي : « ضل  
كما لو اخذه الضلال وكأنه بين الادغال وتاه الى درجة لا يعرف معها  
الخروج » ( ٣٢ ، ٤١٨ ) . ان الكلام الريفي ليس غريبا على لغة الكاتب .

تفكلاهما ينطلق من أصل واحد وتعتبر الكلمة الشعبية عن أكثر حركات النفس دقة . وعلى العكس منه الكلام الفرنسي السائد في صالونات بطرسبورغ أو كلام الجنرالات الألمان انه يتخذ طابعا هجائيا في الرواية مشيرا الى مدى بعد آنا بافلوفنا شيرير وبيتسي وال كورتشاغين أو بوفل عن الشعب الروسي وعن مؤلف الكتاب . لا تقوي هذه المقابلة المتضادة الوحدة الوطنية للأسلوب الأدبي ولا تصحف من شخصيتي نابليون أو داف حسب ، وانما تعزز المدلول الوطني للملحمة .

لقد تكونت بساطة وصراحة ودقة وثبات لغة الكاتب في المحيط الشعبي بالذات وكثيرا ماتقطع الكلمة الشعبية الطريق على الروح الغريبة وتهزمها . وهكذا « يشعر ستيفان اركاديفتش ان فكه الاسفل يتحرك متثابا دون ارادته » في جو الكذب الصوفي المتأدب الذي ساد صالون الكوتيسة ليديا ايفانوفنا . تستجمع العبارة القصيرة المتوازنة التي تصيب المرمى مباشرة قوتها في البيئة الشعبية . حيث تتضح منذ الصفحات الاولى في « القوزاق » وتشغل مكانها في « الحرب والسلام » ثم يتوجه الكاتب الى بوشكين ويعجب بشعر القوي الفعال ويضع « ابجدية الحروف » ويكتب قصصا للأطفال ويحتل هذا البناء اللغوي منزلة بينة في « آنا كارينا » . « اختلط كل شيء في بيت البلونسكي » . « حملت العربية » قفز ايفان وقاد الحصان الطيب الشبان من غنائه . « تنقل الجملة القصيرة على الاغلب عددا من الجمل المركبة : « سوف يدفعهم الى المشاجرة والعراك » أو تكون بداية فصل جديد : « لم يمر يوم واحد دون خصام » .

يتجسد الشيء الاساسي والنزعة التولستوية في روايته من خلال البناء النحوي المعقد بل المعقد للغاية . حيث يظهر نظام التجزئة والاندماج في حركة الكلام المتداعي والجمل الثانوية المتداخلة في الجملة الرئيسة وفي بعضها البعض . وفي الكلمات التمهيدية وفي اسم الحال واسم المفعول .

لنطالع الصفحة الاولى التي صدر بها تولستوي « الطفولة » ، انها لحظة التيقظ الحافلة بالحياة . ان كل شيء في هذه الصفحة يرمي لخدمة تحليل تمارين القواعد ، والاسطر الثلاثة عشر التي تحتويها ذات شمول رحب فيها : كثير من الاجزاء المتجانسة والروابط والجمل التابعة والاعتراضية والثانوية وجمل اسم الحال واسم المفعول والكلمات التمهيدية .

كانت « قصص بوشكين عارية لحد ما » (ص ٤٦ ، ١٨٨ ) حسب رأي تولستوي في هذه الفترة . ومع ذلك لم تجذبه نزعة التأنيق عند مارلينسكي أو ديباجة غوغول الساطعة فالقضية الرئيسة التي شغلته هي تجزيته وارتفاع تلك اللحظة الحياتية التي تقع في مركز انتباهنا . ومع مرور السنين يزداد بناء الكلام لديه اتقاناً .

« ادركت فروفرو نفسها » في اللحظة ذاتها عندما فكر فرونسكي انه ينبغي الان تخطي ماخوتين ، ما خطر في باله فاسرعت بصورة ملحوظة دون اي تشجيع منه واخذت تقترب من ماخوتين من اكثر جهة ملائمة لها وهي جهة الجبل .

تحتوي هذه الجملة المركبة التي تحافظ على وتيرة السرد الهادئة الواعية والرصينة غير المعجولة في هذا المعنى ، على لحظة خاطفة وتحللها . وتتخذ النقطة أهمية زمنية لان حجم اللحظة يمتد من نقطة الى اخرى . ويجري كل ما يقع داخل الجملة المركبة في برهة واحدة ، مما يحدد الروابط المجازية والمعاني الوطيدة للجمل الثانوية وتراكيب اسم الحال وغيرها .

لا تشغل الكاتب اللوحة المرئية للسباق بقدر ما يشغله كشف افاق دلالاتها وسيكولوجيتها التي تقضي الى حدس كل ما هو حي في الحالة الراهنة: الانسان والحصان . وتتميز بأهمية خاصة الكلمات التالية « ادركت فروفرو نفسها ما خطر في باله فاسرعت بصورة ملحوظة دون اي تشجيع منه ... » ومن هنا يشعر الحصان بما يحسه فرونسكي ويحدث العكس ايضا ، ونتيجة

لتشباك الافكار والمشاعر يقع الفعل الذي تعبر عنه كلمة « اسرعت » ولا نظير لهذا الوصف عند تورغينيف أو غاتشاروف أو حتى « على ما اعتقد » لدى اكساكوف أو غ. او سبينسكي مما يصعب على المترجم المثابر ترجمته « وثمة تفصيل متوار آخر : « من اكثر جهة ملائمة لها وهي جهة الجبل » الذي يصيب هدفه وهو الايضاح الكامل للفكرة النهائية ولحرص الحصان المتسابق المكتوب له الموت »

كثيرا ما ينبثق الكلام المعقد من ضرورة التداخل الجلي بين انماط متباينة من الافكار اضافة الى توضيح افكار الكاتب . ها هو غولينيشيف صديق فرونسكي يرى آنا في خارج روسيا بصحبة عشيقها . و يقيم وضعها تقييما سطحيا ويوافق عليه في دخيلة نفسه : « خيل اليه انه فهم ما لم تفهمه آنا ابدا : وهو بالذات كيف استطاعت ، بعد ان جعلت زوجها تعسا وتركت ابنها وفقدت سمعتها الطيبة ، ان تحس بالنشاط والمرح والسعادة في سريرتها » . لم يكن صائبا الرأي الخداع لدى غولينيشيف حول عدم تفهم آنا الكامل لنفسها - على الرغم من انها شعرت في هذا الوقت « بسعادة لا تغتفر وفرح طاغ بالحياة » - فهي تعي وعيا مضطربا وضعها الميؤس منه الذي يدينه الكاتب بشدة « تقوي وحدة الجمل المركبة التصادم بين الاحكام المتباينة والمشاعر المختلفة وتخلق تيارا متاخلا مترابطا من الافكار لدى القارئ » . بينما يحس الكاتب احساسا مضادا لان مقدرته على الامساك بالافكار والمشاعر وبعقد التناقضات الحياتية تستثيره للتعبير بكلمات مترابطة ترابطا مركبا « تتجلى خصوصا عندما يتكلم ابطال الرواية كلاما يناقض ما يفكرون به في سرهم »

يتخذ عموما هذا النمط من التلاصق بين المتناقضات في « البعث » لونا عقلايا وشكلا قصيرا : « ستذهب تلك المرأة التي حطمتها الى السجن ، اما

أنا فسألتني التهانى هنا واقوم بالزيارات مع زوجتي الشابة « اعربت عن (bonte) عن طيبة زوجها الذي كانوا يجلدون الناس وفق أوامره ... »  
« ... على الرغم من اشغاله وظيفه من اكثر الوظائف قذارة وشينا خلقيا فقد كان يعتبر نفسه امرا مهما جدا » . وتظهر الكلمات والكلمات الرابطة المميزة لمقالاته وروايته الاخيرة على السواء ، وهي ... تكاد تناقض بعضها البعض داخليا :

« لم يراوده الشك بتاتا في طبيعة عمله ، لا لكونه على الشكل الذي يتصوره به . ولكنه اذا تصور في وضع آخر ، فينبغي عليه عندئذ الا يعتبر نفسه بطلا محترما يعيش عن جدارة حياة جيدة ، بل خبيثا باع ولا يزال يبيع ضميره . بعد ان تقدم به العمر » .

يرتبط استبصار الشخصيات ارتباطا متينا بمثل هذا النمط من البناء اللغوي . ولا يتحقق الاستبصار بالوصف ، بل بأدخال التفاصيل الديناميكية التي تتخذ عادة ضمن اطار الحدث اشكالا نحوية من الحال وتراكيب اسم الفاعل والمفعول والجمل التابعة والنعوت الديناميكية .

لا يقوم جوهر التفاصيل المرئية عند تولستوي على خلق اوهام العالم الخارجي . فقد سبق تولستوي ، من حيث منظورية مكان الحدث وانصورة واللوحة ، عددا غير قليل من الكتاب مثل غوغول وغاتشاروف وبلزاك وديكنز فالتفصيل عنده يشير الى الحالة النفسية وخصائص الحركة الداخلية الخاطفة داخل الانسان . ولذلك ليس من الصواب لديه الحديث عن « خلق الاوهام » في الكلام الفني . فالقارئ لا يفتأ يتذكر انه يسمع الكاتب الذي يقوده في عالمه الشعري منتقلا به من نواحيه الخارجية الى الداخلية ومن الايماء الى النفس البشرية ومن مظاهر الحياة الى مدلولها .

لم يتحدث الكاتب مثلا عما رآته آنا عندما ذهبت لرؤية ابنها في البيت الذي كانت قبل فترة وجيزة ربته وسيدته ، ولم يصف سابقا هذا البيت أو

بيوت آل روستوف وآل ليفين . وورد فقط « اثرت فيها تأثيرا شديدا »  
« وضعية بيتها التي لم تتغير ابدا » ، يجرى التقدم مرورا بالتفاصيل نحو  
الحدث ثم المدلول . تحتاج تأكيدات لـ م . ميشكوفسكايا حول ان تولستوي  
« يجسد حتما كل حركة من حركات ابطاله النفسية في مظهرهم البدني » (٢٦)  
الى الاثبات . حقا تتراءى على الوجه تعابير الابتسامة او النظرة التي تفصح  
عن اشياء مناقضة لما يصدر عن الشفاه أو تتجلى المشاعر الخفية في الايماءة .  
وبالرغم من هذا ، لا يفضي المظهر الخارجي الى الداخلي حسب ، وانما يحتل  
التصوير المباشر للعالم الداخلي مكانة اكثر أهمية مما هي عليه لدى الروائيين  
الآخرين . وهكذا يبدأ مثلا الفصل التاسع والعشرون من القسم الخامس في  
« آنا كارنينا » بتصوير مفصل لمشاعر وافكار آنا ويظل دائما عالمها الداخلي  
مفتوحا مباشرة امام القارئ في الفصل الثاني عند وصف لقاءها بابنها . وهذا  
هو الحال في الفصول الاخرى ، ولا يقتصر الحديث هنا على آنا او ليفين وانما  
يتضمن هموم فرونسكي وكارنين واوبلونسكي وميخائيلوف .

لا يحجز تولستوي البطل في اسوار عالمه الداخلي . ويظل حتى البطل  
المنطوي الوحيد الغامض . بين الناس وتؤثر مشاعره وحتى احساسه الخفية  
عليهم وتنعكس من خلالهم . ولذلك يحرك عواطف القارئ العجـوز  
كابيتونيتش الذي عندما عرف آنا المضطرة لزيارة ابنها خلصة « نظر في  
وجهها وعرفها وانحنى لها بقوة صامتا » . يظهر هذا الانسان البسيط . فهما  
متعاطفا لما لم يستطع فهمه كل من فرونسكي او الكوتتيسة ليديا اينانوفنا  
او كارنين . وهكذا يدخلنا مباشرة في العالم الداخلي لهذا الانسان الطيب  
حقا والمتفهم للامور . وتثير طبيته دهشة آنا في اللحظة الراهنة .

---

٢٦- ل . م . ميشكوفسكايا . مهارة ل . ن تولستوي . موسكو . « سوفيتسكي  
بيساتل » ١٩٥٨ . ص ٢٦ .

يتخذ المونولوج الداخلي في رواية تولستوي طابع الحوار • ويتضمن دائما توجهها فعالا نحو ذاته • او نحو امرئ غائب ولكنه محسوس او نحو الناس قاطبة ، ويتسم بالاضطراب •

الكلام الداخلي طبيعي ومتقطع ويحتوي عبارات غير كاملة وكلمات مشروطة ولذلك يتدخل الكاتب فيها ويوضحها ويكشف غزارة كل كلمة من كلمات الحديث الداخلي « فكر بير آه ما أشد الرعب وكيف استسلمت له ! بينما هم ••• هم كانوا طوال الوقت وحتى النهاية ، ثابتين هادئين ••• وهم في مفهوم بير اولئك الجنود واولئك الموجودون خلف المدفعية واولئك الذين اطعموه وصلوا امام الايقونة • ان هم اولئك الناس الغرباء الذين لم يرههم لحد الان • وهم يتميزون بوضوح وحدة في ذهنه من الناس الآخرين • وفكر بير وهو يغفو : لو كنت جنديا وجنديا بسيطا بالذات » • ينبغي تولستوي ان يجلو حتى الاندفاعات الروحية المضطربة جلاء كاملا •

تظهر دائما محسوسة الكلام الداخلي في ترجيع الافكار الدفينة للغاية اصداء الانطباعات الاخيرة التي تحتوي بدورها على الامور العابرة رغم ان الانطباعات المتأتية في اللحظة الراهنة ليست عابرة بتاتا •

« فكرت وهي ترفع بنظرها الى الشخصين العابرين : كيف ينظران الي كأنهما كانا يريان مخلوقا مربعا غامضا مثيرا للاستطلاع • ولكن عما يمكن ان يتحدث لصاحبه بمثل هذه الحرارة ؟ فهل يمكن ان نتحدث للآخرين بما تحس ؟ » •

يتماثل دائما كلام نخلودوف الداخلي في « البعث » مع ما يصدر مباشرة من الكاتب ويبدو شبيها بمقالة فاضحة حية ساخطة لتولستوي •



القي ميشيل اوكتوريه في مؤتمر اللغويين العالمي الرابع محاضرة شيقة جدا حول « الكلام الداخلي والتحليل النفسي عند تولستوي » (٢٧) . يعرض اوكتوريه مقابلة متضادة بين المونولوج الداخلي في روايات تولستوي والبناء المنطقي المتعاقب الذي يتسم به المونولوج الكلاسيكي و « تيار الوعي » « الجامع الفوضوي » في روايات جيمس جويس وفيرجينيا وولف . ويرى دائما حتى في المونولوجات التي تعكس حالة النعاس أو الارتباك أو الاضطراب « محاولة الشخصية الروائية تفهم ما يجري في داخلها فهما واضحا ... » . « تصور خصائص أسلوبه هذه الحركة القلقة والفكرة التي لا تتوقف عن البحث » (٢٨) ويتجلى فيها دائما الطموح في التعبير الكامل عن نفسه . ويجمع المونولوج الداخلي عنده بين الحقيقة السيكلوجية والفكرة المتطلعة الى المستقبل . ولكن لا يمكننا التسليم بكل ما جاء في مقالة اوكتوريه الشيقة مثل مطابقة تعبير تشرنيسفسكي « دياالكتيكية الروح » مع « تيار الوعي » لدى الروائيين المعاصرين لان ذلك لا يعني الدفاع عن تلك الحالة التي لا يقتصر فيها تولستوي على دياالكتيكية الروح وانما يتخطاها الى توضيح الحركات القلقة في اطار الوعي والكلمات الفوضوية . بينما رأى تشرنيسفسكي في دياالكتيكيته الروح « كيف تتطور مشاعر وافكار معينة الى اخرى » « وكيف تقضي الفكرة وليدة الاحساس الاول الى فكرة اخرى ويجر بعضها بعضا ابعدا فأبعد » ويتحدث عن « العملية الداخلية التي تتكون بواسطتها الافكار والمشاعر » (٢٩) . ومن الطبيعي ان دياالكتيكية الروح لا تعني عند

٢٧- نشر المقال في مجلة :

“Revue des etudes slaves” t .34 Paris, 1957. (Language Inter-  
terrieur et Analyse Psychologique chez Tolstoi par Michel  
Aucouturier.

٢٨- المصدر نفسه ص ١٣ .

٢٩- ن . غ تشرنيسفسكي . المؤلفات الكاملة . ج ٣ . موسكو . دار النشر  
الحكومية ١٩٤٧ . ص ٤٢٢ - ٤٢٥ .

تشرىفسكي التتمات المضطربة وانما التوضيح الحي المتقطع للكلمة الداخلية . وقد وسع النقد السوفياتي اطر مفهوم ديالكتيكية الروح من جراء توسيع كاتب « الحرب والسلام » لها . ويتبين عند دراسة اعمال تولستوي الاخيرة ان ديالكتيكية الروح لا تقتصر على كشف القلق الداخلي الذي تكمن الحركة المتدفقة في اعماقه خلال لحظة زمنية ، وانما تتخطاها الى حلقات الصورة الشعرية المتناسكة والى الحركة الداخلية لكل رواية . وتبرز وحدة اسلوب رواية تولستوي في الانتقال من النعت العام دائما بالتدفق والحركة والحياة الى الشكل النحوي المحتوي على وحدة المنوعات المتحركة ومن ثم الى ديناميكية الشخصية وديالكتيكية الرواية برمتها .

نرى في المشهد الاول من ظهور آنا « عينيها الرماديتين البراقتين اللتين تبدوان معتمتين من بين اهدابها الكثيفة » وفيها شيء « لطيف ورقيق . خصوصا » . النعت الاول جلي للغاية . لانه يوضح حالتها في اللحظة الراهنة : « كأن فيضا ما يغمر كيائها ويتجلى بالرغم منها في نظرتها الساطعة او ابتسامتها » ولكن سرعان ما نرى آنا واخاها « بوجهين خائفين » ونشهد « ارتجاف شفيتها وكيف تجهد نفسها للامساك بعبراتها » .

ينبغي ان يحتوي النعت مع الكلمات الاخرى الملحقة به طبيعة الموضوع برمته وبكل متنوعاته ولذلك من الضروري انطواؤه على عنصر المفاجئة كأنه لا يتعارض مع الكلمات المجاورة الاخرى لكي يسلط الاضواء على جهة الموضوع المصور . « فالصوت الحاد والطفولي والمضحك » لا يمثل السمة الدائمة لصوت كارنين وانما يصور خصوصيته في اللحظة الراهنة عندما يقدم الى زوجته بعض التوضيحات المؤلمة له وهو يشير بدرجة اكبر الى تصور آنا لصوته . حيث بدا وقعه حادا في نفسها وطفوليا مسكينا وحاقدا . وتلي مباشرة الكلمات التالية النعوت الثلاث : « حطم الاشمنزاز منه شعورها السابق بالشفقة عليه » .

يتجلى نشاط الافكار الكامل في التراكيب المفاجئة وينتقل بالصدمات من كلمة الى اخرى .

يشكل هذا النمط من الحركة اساس بناء الكلام في روايات تولستوي . فالقضية ليست قضية الاهمية الظاهرية للاشكال النحوية المعقدة وانما مسألة خصائص تفكيك وربط الظاهرة الحية المتحركة التي لا تتحدد حياتها ولا تضغط . خلق تولستوي الذي رفض باصرار « اللغة الادبية الناعمة » ، بناءه اللغوي الحاد الصارم المتوغل نحو الحقيقة : تكمل الجمل التابعة التي تتكسد احيانا بعضها بجانب بعض وتراكيب اسم الحال واسم الفاعل والمفعول تكمل العلاقات المتبادلة بين حدث واخر او بين شعورين متناقضين على الاغلب . لذلك فان الانتقال من البعت ومن الخصائص المميزة للبناء النحوي يفضي الى الانتقال الطبيعي لبناء الصورة الشعرية .

لا تنطوي الصورة على المظهر الخارجي الثابت المحدد وانما على حركة الحياة : تظهر السمات المتغيرة المعبرة اكثر ما يكون عن مشاعر اللحظة الراهنة بدل الخصائص المحددة التي تميز الشخصية . وتتكون الخصائص من السمات المتغيرة المتضادة المتراكمة التي يتجلى فيها مع ذلك منطقتها الخصوصية وتشد اوصالها بغضا الى بعض علائم ثابتة ودائمة .

تبرز دياكتيكية الروح بشكلها الكامل من خلال دياكتيكية الشخصيات الرئيسية في كل رواية من الروايات .

وهكذا نرى آنا طيبة وحقودة منسرحة ومتجهمة ذكية وطائشة ، تستطيع السيطرة على نفسها او تفقد الامساك بزمام امورها تماما . وهي ذات روح كبيرة ونفرة مضيئة للحياة او تافهة غيورة بغباء . وتجسد سمادتها عند اللقاء بالشخص الذي تحبه ثم تظل وحيدة يخنقها الافراد .

تكشف ديالكتيكية الروح عن نفسها في كل منعطف من منعطفات  
أية رواية : في تصوير الافكار المتوازية المتشابهة وفي النظرة المتعددة الزوايا  
التي ينظرها الناس او الفرد في فترات حياتية مختلفة الى الشخص ذاته  
والحادثة نفسها وفي المقدرة الدائمة على رؤية الحياة والحركة في كل شيء (٣٠).  
تظهر احيانا التعميمات في « البعث » التي تكاد تشبه خلاصة ديالكتيكية  
لبحث علمي : « كان حينئذ منكرا لذاته ... والان اصبح فاجرا ... الان  
غدا كل شيء واضحا وبسيطا ... حينئذ ... الان ، حينئذ » .

تجلى في الحوار عادة تلك الخصائص التي يتميز بها « بينما يظهر صراع  
الافكار عند تولستوي : فثمة اصطدامات لا تقبل المصالحة بين شخصيات  
مختلفة ( بير والين ، بير واناطول ، الامير اندريه وييليين ، ليفين وكوزنيشيف  
آنا وكارنين ، آنا وفرونسكي ، نيكودوف وماسلوف ) وهناك تفاهم متبادل  
بين الشخصيات يتأتى في اعقاب رفع الحواجز بينهم ( بير واندريه ) بير  
وناتاشا ، بير وكاراتايف ، ليفين وفيودور ، نيكودوف وماسلوف ) .

تبرز افكار الكاتب الحبيبة الى نفسه لدى تلاقي الشخصيات وفي ذلك  
الطموح المتجسد باعطاء بعضهم البعض كل ما هو ضروري ومضيء مما  
يمتلكونه وفي الشكل الفعال : « ... ولكن تسود الحقيقة في العالم ، في  
العالم اجمع ونحن ... ابناء العالم قاطبة ... » « الحرب والسلام » . ومن  
القضايا المسلم بها ان يقاطع متحدث اخر ويتداخل كلامهما « ولا يؤدي هذا  
الى الانقطاع العفوي في الكلمات حسب » وانما الى التمازج الحسي بين الافكار .  
ويعلق الكاتب دائما على الحوار كما هو شأنه ازاء المونولوج ، ويظهر تعليقه  
في بناء النبرات « وفي كيفية نطق الكلمة المفردة ، او في الايماء او النظرة  
او الابتسامة » .

---

٣٠- تشير مقالة ل . م . بولياك المسماة « مبادئ تصوير الانسان في روايات ليف  
تولستوي » الى عرض ديالكتيكية الشخصية من جميع جوانبها « . اوتشونيه  
زابيسكي . جامعة موسكو للدولة . نتاجات فرع الادب الروسي » . اصدار  
١١٠ . كتاب « ١ » . موسكو ١٩٤٦ .

« - سألته عندما خرجت لملاقاته : ولاح على وجهها تعبير لطيف مذهب »  
ماذا . هل كنت مبتهجا . \*

- اجاب قائلا : كالعادة ، وفهم حالا ومن نظرة واحدة انها كانت في  
احدى اوضاعها الجيدة . لقد اعتاد تقلب مزاجها وشر الان خصوصا بهذا  
التغير لانه كان في حالة نفسية جيدة .

- قال مشيرا الى الصناديق الموضوعة في المدخل : ماذا اري ! حسنا  
حسنا ! \* \* \*

ان التعليقات التي ينطوي عليها الحوار اكثر أهمية منه وتضفي عليه  
دلالة كبيرة ولا يرى احد عندما يقرأ ملاحظة فرونسكي الاخيرة . ما رأيته  
واحست به أنا :

« كان ثمة اهانة في قوله : « حسنا ، حسنا » لان ذلك يقال عادة للطفل  
عندما يكف عن اهوائه المتقلبة ومما يزيد في الاهانة ذلك التناقض في نهجتها  
المذنب ونبرته الواثقة بالنفس \* \* \* »

لا تعكس تعليقات الكاتب رأيه فقط ، بل تمثل رأي أنا أيضا وتصور  
مشاعرها وطبيعة افكارها وصورة غضبها . تأتي مشاركة الكاتب عبر الكلام  
غير المباشر وحيث يجزم فعلا بوجود شيء ما في نبرة فرونسكي فهمته أنا  
فهما مرضيا ادى الى اثارة اشجانها .

عندما يشير تولستوي الى شيء من عدم الدقة في قصص غ . اوسبينسكي  
وگورولنيكو يردف قائلا : « \* \* \* يظل هذا مجرد خطأ بالكلام عندهم . ولكن  
عندما تقع اخطاء سيكولوجية شبيهة به وعندما يفعل الناس في القصص  
والحكايات مالا تمليه نزعتهم النفسية فهذا رهيب فعلا » (٣١) .

---

٣١- ١ ب غولدينفيزير . قرب تولستوي . موسكو . دار النشر الحكومية . ١٩٥٩  
ص ١١٣ .

يشكل السعي نحو الحقيقة السيكولوجية الكاملة وكشف القوانين الفردية المتنوعة والمتميزة بالدقة والصرامة المتعلقة بحياة الانسان الروحية هدف وجوهر واقعية تولستوي .

وبناء على هذا تعتبر النظرة الصافية وتحرير الفكرة من كل ما يحدد نموها ويثقله ناحية جوهرية في طريقة تولستوي الابداعية . يستعرض في الفصل الذي سبق وصف معركة بورودينو التصوير الرسمي للاحداث الذي كان حينئذ : « كما لو كان الجيش الروسي ... يبحث لنفسه عن افضل موقع ... » تتكرر اربع مرات « كما لو كان » وتصبح العبارة المحورية للتنديد بالاستعراضات المعتادة الزائفة . « كانت القضية على ما يظهر هكذا » . وتتكشف « على ما يظهر » حتى النهاية بواسطة شاهد عيان وهو يييز بيزوخوف الذي يستمع لكلام بسطاء الناس : « الشعب كله يريد الهجوم ، ومرماء واحد : موسكو » ويريد نهاية واحدة حسب « . ويرى بأمر عينيه الفوضى والروح الوصولية لدى الاوساط العليا والسرور والشجاعة المتفائلة عند الجندي الروسي . ويشترك في القتال ويستخلص من مجمله ما يلي : « كلا ، الان يتخلون عنه ، الان يرتعون ... » .

وهكذا يتم رفض الاراء المتعارف عليها حول ما جرى في معركة بورودينو وحول طبيعة الحرب . ويظهر مفهوم جديد لكليهما .

لم تجذب تولستوي - فنانا تلك الحقيقة الجزئية اليسيرة السهلة المنال الطافية على السطح . كلا ، انه يريد تفجير الصخور الصلبة وشق الطريق من اعماقها ورفض الحقائق الاولى وبلوغ حقائق اخرى جديدة مضادة لها . هذه هي الروح الفنية التي تتوق لها نفسه ان « تمزيق كل الاقنعة » هي السمة السائدة في واقعية تولستوي .

تحدد النزعة الفلسفية لدى تولستوي الخصائص العامة لمعمار رواياته . حاول القراء الاوائل المعاصرون في فترات مختلفة فصل « الملحمة » عن « الرواية » في « الحرب والسلام » (٣٢) . وكذلك تجزئة محور كارنين عن محور ليفين في « آنا كارنينا » واقامة حاجز بين قصة نيخلودوف وكاتوشا من جهة ولوحة الاعراف العريضة الساخطة في « البعث » من جهة اخرى . في الحقيقة الامر على النقيض اذ تتجلى الوحدة الفنية الكاملة بدقّة متناهية في كل نتاج من هذه النتائج .

تجتاح تولستوي بعد الرواية العائلية المحدودة ، « السعادة العائلية » عاصفة من السخط والشكوك . ان مصدر سخطه على الادب وتخليه الموقت عن الكتابة في نهاية الخمسينات اساسه استيائه العميق من الادب الموجود وبحته عن محتوى وشكل جديدين .

يعتبر الشروع في كتابة « الديسمبرين » بداية خروجه الى المجال الرحب ، اعقبته رواية « عام ١٨٠٥ » . واخيراً وبعد خمس سنوات من العمل ظهرت « الحرب والسلام » . اكد تولستوي مرارا سواء في مسوداته أو خطط المقدمة أو مقالاته الاولى ، على ان « الحرب والسلام » ليست بالرواية .

في الواقع على الرغم من تنوع الروايات الرؤماتيسكية منها والواقعية ، السيكولوجية او الحياتية او الذاتية « رواية الانا » فمن الجلي تماما ان ليس ثمة من كاتب فكر أو خطر له اشباع الرواية على هذه الصورة بحياة الشعب

---

٣٢ - هداما فعله مثلا ١٠١ . ساهوروف حينما قدم اثباتات مفصلة لهذا الرأي مؤيدا ما قاله سابقا ليف نيقولايفتش تولستوي . مواد حول سيرة حياته من ١٨٥٥ - ١٨٦٩ . موسكو . طبعة اكااديمية العلوم السوفياتية . ١٩٥١ . ص ( ٧٥٣ - ٧٥٩ )

أو تقديم قادة الجيش والمزج بين التاريخي والشخصي وعرض المصائر الفردية والشخصيات والنماذج في هذا المزيج الكامل وتبيان استنتاجات الكاتب حول فلسفة التاريخ وفلسفة المرحلة من خلال العمل الفني وعبر شخصياته كما فعل تولستوي .

على الرغم من تنوع اشكال الرواية ، فمن البين تماما ان « الحرب والسلام » تخرج من اطار هذا النوع الادبي . ولكن خروجها لا ينفي عنها صفة الرواية ، بل يعني فقط انها رواية من نمط خصوصي معين .

ما هو جوهر هذا النوع الادبي الجديد ؟ من الطبيعي الا يقتصر على الموضوع او تصوير المجتمع الارستقراطي والجيش وحقل المعركة وتنقل القوات . لان العنور على هذه الموضوعات مفردة او مجتمعة موجودة في جملة من الروايات الاخرى ( في روايات ولترسكوت ، وفي « دير بارم » لستندال و « معرض الخيلاء » لشكري ، « اليؤساء » لهيغو وغيرهم ) .

تكمين ماهية هذا النوع الادبي الجديد في سعته الداخلية والخارجية وفي تعدد الشخصيات ذات القيمة الفنية المتماثلة وفي الكشف الكامل لديالكتيكية الروح وفي تصوير الشخصوس على مدى سنوات طويلة وفي ظروف مختلفة وبيئات متباينة وفي تعريف الصيغة المتغيرة الكاملة لكل شخصية نموذجية ، يتوغل السلوك الانساني بعيدا بحيث يتم تتبع الفرد ومصيره في جميع ارتباطاتها ولا يتضمن العلاقات العائلية والصدقية والطبقية والمهنية والفلسفية حسب ، بل يتعدها الى ارتباطها ب حياة الشعب قاطبة وتاريخه في الحقبة الراهنة . ولذلك تحتل حالة الشيعب مكانا مهما في هذا النمط من الرواية .

ترتبط تسمية الرواية - الملحمة في هذا النوع الادبي بالمدلول الذي ضمنه ف. غ. بيلنيسكي في كلمة « ملحمة » عندما اشار الى ان « ملحمة



عصرنا هي الرواية « (٣٣) . ولا يدور الكلام هنا بأي حال من الاحوال حول المعنى البطولي للملحمة فقط ، وانما تعني سعة الاحاطة بالواقع .

الرواية الملحمة هي الرواية التي تخرج من اطارها باطنيا وظاهريا ويتخلل التاريخ وفلسفة التاريخ حياة الناس الخاصة ويصور فيها الانسان كجزء حي من شعبه . وتحتوي الرواية - الملحمة تبدلات الحقب التاريخية وتعاقب الاجيال وتتناول المصير المقبل للشعب او الطبقة .

لا تعتبر « الحرب والسلام » رواية تاريخية ، بل رواية ملحمة لان اشخاصها مخلصون لواقع عصرهم وهم يتخطون اجواء حقبهم ليصبحوا ابناء الازمنة كلها وجلساء الانسانية . وكما لا يمكن اعتبار « هاملت » أو « دون كارلوس » مسرحيات تاريخية أو النظر الى « دون كيشوت » كرواية تدور حول عادات اسبانيا في اواخر القرن الرابع عشر كذلك ليست « الحرب والسلام » الرواية التاريخية وفق مدلول هذا الجنس الادبي .

لقد تم حسم مفهوم مصير الرواية التاريخية سواء في الادب السوفيتي أو الاداب الاجنبية .

تتجسد النزعة التاريخية عند ولتر سكوت ومدرسته في التوجه نحو القديم والمقدرة على المزاجية الشيقة بين الاحداث الواردة في المدونات والاسفار التاريخية وماجريات الحياة الخاصة . يتجلى الفتح العظيم الذي حققه سكوت في اظهار الفرد احيانا كجزء من التاريخ . وقد اقبل كتاب القرن التاسع عشر اقبال الظمان على هذا الفتح ولا سيما بلزاك وبوشكين وثريري الذين كتبوا بصورة رئيسة عن عصرهم .

---

٣٣- ف . غ . بيلنسكي . المؤلفات الكاملة . ج ٥ . موسكو - طبعة اكاديمية العلوم السوفيتية . ١٩٥٤ . ص ٣٩ .

توغلت النزعة التاريخية في الرواية والقصة الطويلة المكرستين للواقع المعاصر القريب من الكاتب وتجسدت في المقدرة على رؤية الحركات العميقة الرئيسة وتفحات العصر بدل المظاهر العرضية في صور الحياة الخصوصية . وفي اكتشاف قوانين تطور المجتمع الموضوعية من خلال مصير بطل العصر . ينعكس هذا النمط من النزعة التاريخية في « الحرب والسلام » و « أنا كارينا » و « البعث » على حد سواء . وقد تحدث ف. ي. لينين حول هذا الضرب من الروح التاريخية في تاجات تولستوي قائلا : « تمثل عظمة تولستوي في تمبيره عن تلك الافكار والميول السائدة لدى ملايين من الفلاحين الروس ابان فترة الثورة البورجوازية في روسيا » (٣٤) . وقد عولجت النزعة التاريخية في « أنا كارينا » في مقالة « ل. ن. تولستوي وعصره » ولا سيما لدى تقييم افكار قسطنطين ليفين : « الان تغير كل شيء وما زلنا في دور التكوين » وتعتبر هذه الصيغة تعبيراً صادقا عن الاقتصاد والعلاقات الطبقية المختلفة التي يعاد تنظيمها مجدداً .

اصبح من الاهمية بمكان تقديم الشخص في الرواية - الملحمة وفقا لحجم الاحداث لكي يبرز التاريخ بصورته المتكاملة من خلال وعيهم وفيما عانوه . ومن هنا لا تفقد الشخصية التي تنتمي الى الخطة الاولى او الثانية او الثالثة اهميتها في الرواية - الملحمة . بل على النقيض فان سعتها الداخلية تتخذ دلالة اكبر مما هي عليه في القصة الطويلة او الرواية .

وهنا بالذات تلتقي تخوم مرحلتين في تطور الواقعية النقدية . يختم كل من تولستوي ودوستوفسكي مرحلة الواقعية الجبارة . اما الانتقال الى القصة القصيرة في ابداع يان نيرودا وتشيفوف وكوتسوينسكي فمرتبط بخلق الواقعية التي تدنو قريبا من الواقع اليومي المألوف ولا تتهاون مع الامتحان البورجوازي للحياة . ان مقياس الشخصية مختلف في الواقعية الجديدة .

لم يعد مؤلف « الحرب والسلام » ثانية الى النوع الادبي الرواية - الملحمة ، بل يظهر ميله الى الفترة التشيخوفية في الواقعية النقدية . وبالرغم من هذا فقد حافظ في « آنا كارنينا » و « البعث » على مجال الرواية الكبيرة : الشخصيات المهمة ذات المعاناة العميقة التي تعبر بوعي عن روح العصر . ويحيط في هاتين الروايتين ، شأنهما شأن « الحرب والسلام » احاطة رغبة بجوانب الحياة المختلفة كالمدينة والقرية والصالونات الارستقراطية والمحكمة والسجن . ويمسي الاصطدام بين عالم المضطهدين والمضطهدين جوهريا في بناء الرواية الاخيرة .

يتجاوب بناء الكلام التولستوي المعقد في « الحرب والسلام » و « آنا كارنينا » تجاوبا كاملا مع ذلك النمط من بناء المحور حيث تعرض احداث ذات خطوط مختلفة ومعايير متباينة تماما ممتزجة ومتداخلة في بعضها البعض ويجري دائما الحديث عن أي بطل بحديث عن حيوات اخرى أو عن الاحداث التاريخية ووصف المعارف والسباقات الخ .

لا تحول حيل فاسيلي كوراغين الوضيعة دون البحث الروحي عند بيرر أو رؤية شجاعة الجندي الروسي الرصينة . وتضيء من خلال علاقة آنا - فرونسكي القائمة غير انطيمية تلك السعادة النقية التي لا تتأني يسر لكل من ليفين وكييتي . ويتضح هذا خصوصا في « البعث » حيث تظل السجون التتنة والاكواخ الريفية البائسة مرعدة على غرف الاستقبال الارستقراطية الباذخة الكسول .

اثارت هذه الانارة المتبادلة و « مزيج الاحداث » بالذات اعجاب العديد من الكتاب الذين اتبعوا مبادئ الخطة « الباهرة » في « الحرب وانشلام » ولا سيما روجيه ملازن دوغار (٣٥) الذي تحدث بدهشة عنها .

---

٣٥- ت . موتيليوفا . الادب الاجنبي والمعاصر . موسكو . ١٩٦١ . ص ١٤٨ .

يتضح من رسائل تولستوي انشغاله الدائم بتلك المهمة الصعبة التي تتطلب جمع هذه المنوعات في وحدة كاملة . وكان معنا بالذات بالخيوط المتعددة المتشابكة التي يشكل مصير الين كوراغينا ومصير روسيا ومغامرات ستيفا وعذابات ليفين الروحية المترابطة جميعا ارتباطا وثيقا فيما بينها . بناء واقعا عميقا للرواية الشاملة .

ولكن تولستوي لا يلجأ الى « طرق » بنائية معينة ، فقد كان يفكر اثناء كتابة « الحرب والسلام » مع اندريه بولكونسكي واناطولي كوراغين ونابليون وكوتوزوف والتاريخ الروسي والشعب الروسي . ان مزج ما هو مزوج بالذات في الرواية - الملحة و « تركيب » ما هو « مركب » بالذات لا يعتبر مظهرا للخبرة او المهارة الادبية فقط ، بل نتيجة التفكير العميق والاحاطة الكاملة بالروح الانسانية والحياة . ويمثل جهد الكاتب العظيم الذي لا ينحصر في « قدرته على صقل مادته » وانما في قوة واصالة الفكرة الشعرية المجازية .

لا يتأتى التأثير الكبير المتواصل في محور رواياته الاجتماعية - السيكولوجية التحليلية من الطرق التشويقية وانما من ظهور حب الكاتب الوثيق للحركة التي تحفل بها الحياة . فالرحيل يشكل بداية « الطفولة » لان كل ما تم وصفه في الفصول الاولى من الاستيقاظ الى الدرس والتعليم والصيد تمثل الساعات الاخيرة قبيل الرحيل ، وسرعان ما تتغير هذه الحياة الراسخة . ويتجاوز الواقع حينئذ في سبيل سرعة الحركة ، يذهبون الى الصيد في اليوم نفسه المقرر للسفرة الطويلة التي تؤجل ليوم آخر . ولا يتسم وصف الحياة اليومية بميسم روايات تولستوي لانه ينطوي على تصوير سرعة سير الاحداث . وتعرض الشخصيات الرئيسة والجماهير الشعبية وهم يمارسون نشاطهم .

فكر تولستوي تفكيرا شعبيا ولذلك تلعب دائما الشخصيات الفلاحية ، رغم انها تنضوي في صفوف الخطة الثالثة ، دورا جديا في ربط الحلقات الفعالة التي تحتويها الرواية الشاملة وتوضحها .

لا يمثل رأي نخلودوف بالفلاحين تلك الحقيقة التي يبحث عنها الكاتب في القصة الطويلة « صباح ملاك » ولكنها تتمثل في اراء نماذج مختلفة من الفلاحين ، بل حتي الدهاة والنفعيين منهم وفي نخلودوف « ويعيد في » الحرب والسلام « بطريقته الخاصة الجوقة الحكيمة للتراجيديا القديمة عبر احاديث الجنود الروس . ويتلقى بير من كل جندي يلتقيه درسا مهما بالنسبة له ولا يقل ادراك خدمه الاقنان عمقا عن ادراك فانتاشا للتحويلات التي جرت في داخله .

اظهرت معاشة ليفين للفلاحين قيمته الحقيقية واختلافه عن كوزنيشيف واوبلونسكي وعن جميع ابطال النبلاء .

تتكشف احيانا فكرة الكاتب في « آنا كارينا » عبر نظرة صحيحة أو صوت أو كلمة فلاح أو خادم : عندما نظرت آنا في عيني خادمتها انوشكا احمرت مرتبكة . لانها وعث الفرق بين حياتها الضالة المنهارة اخلاقيا وبساطة الصافية لدى الفتاة الفلاحة . وتثير طيبة كاييتونيتش وحساسيته الروحية التي بدرت منه في اللحظة الرهيبة التي عايتها ، دهشتها العميقة . وهكذا نرى ان شخصيات الخطة الثالثة عامرة بحياتها وبملاقاتها الواضحة لما يجري في الخطة الاولى في الرواية .

ها هي دولي تغادر عربة فرونسكي الرائعة : « دخل حوذي ليفين » في عربة تجرها خيول مختلفة الالوان وذات جناحين مبقيين ، ولم يكن في قميصه الجديد وارتندي قبمته ، متجهما صارما وسار الى مدخل البيت المسقوف المغطى بالرمال » (٣٦) . لا ينعش شعور التباين الاجتماعي الذي يقلق الحوذي

---

٣٦- تجدر الاشارة هنا الى ان هذا الوصف ينسحب على خيول وعربة تولستوي في ياسنايا بوليانا .

و « الضجر » الذي لا يحتمل وهو ينتظر في فناء البيت الباذج الغريب عليه »  
هذه الصفحة من الرواية حسب ، ولكنه يظهر الزيف المريع لكل نظام حياة  
فرونسكي وأنا نتجلى الحياة المناقضة له المتميزة ببساطة كبيرة في عزبة  
ليفين الاقل ثراء .

لا تحتوي « البعث » على مثل هذه العلاقة القائمة على الخطه الاولى  
- النبلاء والخطه الثالثة - الشعب . اذ تصدر الشخصيات المحرومة المنتمية  
الى الشعب الكادح الخطه الاولى بوضوح . ولكن « البعث » تنطوي على شيء  
آخر : التصوير التراخيدي لاولئك الاشخاص المنحدرين من الشعب والمصقولين  
والتافهين تحت تأثير الطبقة السائدة : « الحوذي الجميل النظيف المهذب ...  
الخادم المرتدي بدلة نظيفة للغاية ... خادم العرب في زيه ذي الشرائط  
النظيف جدا والفودين المشطين تمشيطا رائعا » .

تتصف آراء تولستوي الشعبية بالرصانة العميقة ، مما يحدد النغمة  
الشمعية والاستثنائية في رواياته المتسمة بالتهكم الساخط بدل روح الفكاهة .  
يريد فل . أ . كوفاليوف ، مشيرا الى احكام ك . ي . تشوكوفسكي  
و أ . ي . ييليتسوفسكي الراضة لوجود روح الفكاهة في روايات تولستوي ،  
تفيد هذه الاحكام (٢٧) . لا يمكن طبعا لمشهدين او ثلاثة ذي طابع فكاهي ،  
يمكن العثور عليها في التراث الملحمي الضخم للكاتب العظيم ، ان ثبت شيئا .  
ولكن كوفاليوف لا يقدم ولو حالة واحدة تظهر فيها روح الفكاهة في المعنى  
الدقيق لهذه الكلمة .

---

٢٧- فل . أ . كوفاليوف . وسائل تصوير السخرية وروح الفكاهة في اعمال ليف  
تولستوي الفنية . مجموعة « مقالات حول اسلوب اللغة الروسية والتنقيح  
الادبي » . طبعة جامعة موسكو ١٩٦١ ، ص ١٠٣ - ١٢٥ .

لا يجوز في الحقيقة اعتبار تفكير بير ذي طابع فكاهي . « فكر قائلا :  
يطيب لي الذهاب الى بيت كوراغين . ولكنه سرعان ما تذكر الكلمة التي  
قطعها على نفسه امام الامير اندريه . . . » (٢٨) الخ .

ويحدث العكس بالنسبة لحاسة الفكاهة في احاديث تولستوي والروح  
الفكاهية العامة في « ثمار التعليم » التي تضاعف الاهمية الصارمة لحد ما  
في ملامحه . لا يتسم تولستوي روائيا بروح الفكاهة . ان التنوع الذي  
لا ينضب في ابداعه الملحمي خاضع للوحدة الشديدة للجدية المرحية او الشجيرة  
او الساخطة التي يتميز بها صوت الكاتب واسلوبه .

## دور النبرة الاستدراكية في نثر تشيخوف

نقرأ أحيانا « يتميز أسلوب قصص تشيخوف بالدقة والوضوح والبساطة ويتسم بالعبارة المتقنة » من الضروري معرفة المرجع الذي اخذ منه هذا المقتطف . ويمكن العثور على هذا النوع من الكلام في المقالات المتعلقة باختصاص معين أو دورات تاريخ الادب او الكتب المدرسية .  
هذه عموميات .

ولكن اصائب هذا القول ؟ اصائب تماما ؟

دافع تشيخوف عن اصالة الكاتب باعتبارها سمة ضرورية للفن . و اشار قائلا : « ... لا تتجسد اصالة الكاتب في أسلوبه حسب . وانما في طريقة تفكيره وقناعاته ... » (١) . سر أسلوب تشيخوف لا يتجلى في مثل هذه السمات العامة كالدقة والوضوح بل في شيء يميزه ويفرده به . شاعره جدا كلمات تشيخوف التالية : « لا تقل اذا شئت وصف فتاة فقيرة » : « مرت في الشارع فتاة فقيرة » الخ . عليك بالتلميح الى ان ثيابها بالية مائلة الى الاحمرار » (٢) . يدل هذا القول واحكام اخرى مماثلة له على تحاشي تشيخوف التصوير المباشر ماذا يمكن ان يكون اكثر بساطة ووضوحا ودقة من العبارة التي رفضها لا يدافع تشيخوف عن ضرورة التعبير المباشر عن الفكرة ، وانما عن التعبير المجازي عنها . ينبغي ان تترك كل عبارة نوعا من السعة الداخلية لدى القارئ

---

١ - أ . ب تشيخوف . المؤلفات الكاملة والرسائل . ج ١٣ . موسكو . دار النشر الحكومية ، ١٩٤٨ . ص ٢٨٥ - ٢٨٦ .

٢ - « الكتاب الروسي عن اللغة » . لينينغراد . « سوفيتسكي بيساتل » ، ١٩٥٤ . ص ٦٦٦ .



الذي توجي له تفاصيل الملابس والصورة ان كانت الفتاة فقيرة أو ثرية « سعيدة أو تعيسة » وبإستطاعة التفاصيل التعبير عن شيء أكبر وأكثر فردية من هذه الكلمات العامة ذات المعنى المباشر •

لقد تتلمذ تشيخوف واسلافه العظام على « معطف » غوغول وأخذ الكثير من غنائية تورغينيف الرقيقة ، ومزجها بشكل مدهش بالسخرية اللاذعة التي يتميز بها شدرين • مر كل من دوستوفسكي وتولستوي مثل عاصفة رهيبة عبر روحه • هذا هو الغذاء الذي اصاب منه تشيخوف •

ولكن واقعا جديدا اكتنفه وحدد أسلوبه • كان هذا الأسلوب القريب جدا في روحه من اسلافه مضادا لهم في جوانب اصيلة •

ليس ثمة من نبرات ثقيلة في استخدام الكلمة المفردة التي تدق كالمسار في النص • وليس ثمة تعابير محددة قوية في ثر تشيخوف كما نجد ذلك بصورة رئيسة في لغة دوستوفسكي وليف تولستوي •

الوضع على النقيض تماما لدى تشيخوف •

« ينبغي ان يكون قد احببته هو بالذات ، على الرغم من اني لا اقوى على قول ذلك ..... » •

هذه هي العبارة التشيخوفية التي تحتوي الجزم بصورة افتراضية قاطعة وسرعان ما تتفند ثم تنهار جزئيا • بين ايدينا قصة « الرعب » المكتوبة عام ١٨٩٢ وهي مبنية كليا وفق هذا المبدأ : « كان أمراً ذكياً طيباً غير مضجر ومخلص ، ولكن ... » « ... » لقد اعجبت للغاية بزوجه • لم اعشقها ولكن .. » « ينتمي بالاصل الى الطبقة ذات الامتيازات ، ولكن ... » تحدث هو نفسه عن وضعه القائم على الامتيازات بشيء من عدم الثقة كما لو كان يتحدث عن اسطورة ما « هو طبعاً ، انا انسان ضائع غير كفوء ، ولكن ... » « لاح الغضب في كلماتها وعلى وجهها الشاحب ولكن ... » « شرت منذ

أمد بعيد بمثل هذا الانشراح . ولكن احسست مع ذلك بارتباك ما في مكان قصي في اعماق نفسي ولم اكن مرتاحا . . . كان حب كبير جدي مشوب بالدموع مشوب بالدموع وبالايمان ، ولكن لم ارغب بوجود شيء جدي . . . »  
يحدوني الامل ان لا يظن احد اني اعنف تشيخوف على تنوع نيراته لاحتوائها على « ولكن » أجل « ولكن » . كلا تنسحب هذه الطريقة الرئيسة في اسلوبه على القصة برمتها وتخللها كخيوط رقيق يلتوي ويتترك انطباعات متباينة .

وبالرغم من ذلك تظل النبرة « الاستدراكية » على الاغلب اكثر بروزا من الحروف الاستدراكية ويتضح ذلك في الكلمات القليلة التي اتينا على ذكرها اعلاه : « . . . اعجبت للغاية . . . لم اعشقها . . . ولكن » هنا نبرتان استدراكيان ذات هدف واضح : تصوير الشعور المبهم جدا الذي تسلك البطل نفسه .

تظهر تحولات استدراكية في بضع كلمات غير محددة ورد ذكرها ولم ينجل معناها بعد : « عن اسطورة ما » « ارتباك ما » « ثمة شيء ما غير مريح » « لسبب ما كان مفرحا التفكير . . . » تؤثر « ما » و « ثمة شيء ما » و « سبب ما » و « يبدو » تأثيرا مضادا للتصور الاعتيادي المتعلق بمحدودية الاحاسيس وحالات الانسان النفسية . انه ضرب من حذف التصورات الدقيقة الاولى من نمط : هو يحبها ، وهي لا تحبه . ويفيد في الوقت ذاته البحث عن تلك الظلال التي تروم الدقة اخيرا واستقصاء المشاعر المتشابكة المشوشة ذات الطابع الاعتيادي والواقعي بدل الاحاسيس المتبلورة الواضحة : « حب خائب للمرأة التي انجبت منه طفلين » اليس هذا مفهوما ورهيبا ؟ اليس هذا بالرؤيا المرعبة ! » . النبرة الاستدراكية مرتبطة بالطابع التراجيدي لنشر تشيخوف . وتتراكم فيها التناقضات الموغلة في العمق والثقيلة للغاية والمتعلقة خصوصا بالمشاعر الجزئية شبه الغامضة .

« ... انه يعجبها ، لقد عين يوم الزفاف في السابع من تموز ولكنها لا تحس بالفرح ... » • يتضمن هذا الصدع الاستدراكي عقدة قصة « الخطيئة » • ويقول فيما بعد : « انهى دراسته في قسم الهندسة المعمارية بصورة رديئة ولكن ... » « وهي تمتلك بضعة محلات تجارية في السوق وبيتا قديما ذا اعمدة وحديقة ولكن ... » « اكمل دراسته في كلية الفيلولوجيا ولكن ... » قيّمت تدريجيا هذا لانسان الطيب الذكي ولكن « كان ينكت اثناء تناول الغداء ولكن ... » « اناس رائعون ... ولكن ... » • تقصم « لكن » الفكرة وتقطعها • الحياة ليست مستقيمة في سيرها بل ملتوية وتحتوي على محفزات ومبشرات •

يتوغل هذا الصدع في حديث الشخصيات ويشطر احكامهم : « ثمة نقاط ضعف لدى ماما ولكن ... » « طبعا ان امك طيبة ووديدة للغاية وبأسلوبها الخاص ولكن ... » • يحتل حرف الاستدراك مركز العبارات الباهتة غير المحدودة التي تتسم بميسم النقد •

« العلك تؤمنين بالتنويم المغناطيسي ؟ ... »

- اجابت نينا ايفانوفنا مضفية على وجهها تعبرا جديا للغاية بل سارما : ينبغي ان نعي وجود اشياء كثيرة خفية غامضة في الطبيعة •  
- انتي متفق معك تماما ، بالرغم ... » •

سرعان ما تخدم النبرة الاستدراكية في الحديث المتفاح غير المحدد تلك الصورة الدنيئة المحسوسة « للدجاجة الرومية السمينة جدا » التي اكلمها هواة « الاشياء الخفية الغامضة » •

تقوم مناظر الطبيعة في بناء قصة « الخطيئة » على نمط معين من « لكن » : « ابار الحبيب ! يمكن التنفس بعمق وتظهر الرغبة في التفكير بتلك الحياة الربيعية الخفية الرائعة الثرية المقدسة المنيرة الفهم على الانسان الضعيف الائم

التي تنبسط في مكان ما تحت السماء وفوق الاشجار بعيدا عن المدينة في الحقول والغابات ولسبب ما رغبت في البكاء ... » ومن ثم « اطل الصيف رطبا باردا ... » • وهكذا نرى ان اللوحة الاولى تنطوي داخليا على صدع ما ويقول الصيف للربيع حرف « لكن » •

تزعزع « لكن » الحياة الهائلة الوهمية التي تحياها ناديا وتفضي بها الى التطهير الاخلاقي • ولكن ماذا تعني « ولسبب ما رغبت في البكاء » ؟ ننتقل الى قصة اخرى وهي « الحسنات » بغية التوصل الى الفهم الواضح لهذه العبارة •

القصة واقعية شأنها شأن بقية كتاباته • وتشير الى اماكن جغرافية دقيقة: « سافر مع جده من قرية بولشايا كريكاييا في منطقة دونسكيا » وتبين الحالة الجوية : « كان يوما من ايام آب القائط » وتليه الملامح الكاريكاتورية لارمني ثري « مضجر - ثقيل » على الطريقة الشيخوفية : « تصوروا رأسا صغيرا مقصوص الشعر ذا حواجب كثيفة متدلّية الى الاسفل وانف كمنقار الطير ... » ويعقب ذلك « في كل مكان ذباب ، ذباب ، ذباب » وتصبح كلمات « كريبه ومضجر ويضيق النفس » الفكرة الرئيسة ، أو بالاحرى الخلفية التي تنبثق منها فكرة اساسية من نمط آخر • تظهر ماشا ابنة الارمني ذي الانف الذي يشبه منقار الطير أو كما يسميها ابوها ماشيا • « رأيت قسمات اجمل وجه التقية في حين من الاحيان سواء كان ذلك في اليقظة او في المنام » انتصبت جسنا امامي وادركت جمالها من النظرة الاولى كما ادرك البرق » •

وتعقب « لكن » مرتين هذه العبارة : « اقسم ان ماشا أو كما يسميها ابوها ماشيا جميلة ولكنني لا استطيع اثبات ذلك » وتليها لوحة سحرية عندما تحتوي هالة الغروب ثلث السماء : « يتطلع الجميع الى الغروب ويشيرهم جماله الخلاب ولكن لا يعرف احد ولا يتحدث عن كنه جماله » •

ينحصر مدلول « لكن » في الإشارة الى شيء غامض خفي في جمالها المنظوي على قوة جبارة مبهمة • ويقدم صورة ماشا بدقة وتفصيل مفرطين • انها صورة واقعية ، صورة مليئة بالافكار • فيها يتراءى شيء لم يعثر عليه الكاتب بعد ولم يكمل حديثه عنه ، ويتكشف في التأثير الذي يخلقه هذا الجمال : « انظروا اتم وستساوركتم تدريجيا الرغبة في ان تقولوا لماشا شيئا حلوا جدا وصادقا وجميلا مثل جمالها نفسه » « ... نسيت تدريجيا نفسي واستسلمت كليا لاحساس الجمال • لم اعد اذكر درجة السأم او الغبار ولم اسمع طنين الذباب » .

هل ظلت فكرة في صورة ماشا لم يتم الافصح عنها • يعبر تشيخوف عن الفكرة بطريقته الخاصة الواضحة في جوهرها ولو انها تبدو مشوشة لحد ما • وتشرع في العمل كل ترسانة النفي وحروف الاستدراك و « بشكل ما » و « لسبب ما » والنعوت التي لا تدل على شيء محدد .

« احسست احساسا غريبا بجمالها • لم توقظ ماشا الامنيات او الاعجاب او المتعة في » وانما ايقظت حزنا صارما ولكنه لطيف النكهة • كان حزنا مبهما مشوشا كالحلم • ولسبب ما اشفقت على نفسي وعلى جدي والارمني والارمنية نفسها • وراودني شعور كما لو كنا نحن الاربعة قد فقدنا شيئا ما مهما ضروريا للحياة ولن نجده ابدا » « اشفقت على نفسي وعليها وعلى الاوكرانيي ... » ويظهر في البدء حزنه الذاتي من خلال الشعور « المشوش » « المبهم » : « انني غريب بالنسبة لها » ثم يتجلى شيء اقل ذاتية : « الجمال النادر ، عابر ... غير خالد » • ولكن من البين ان جوهر القضية ليس هنا ، فما مصدر شفقتة على جده وعلى الارمني والاوكرانيي ؟

الجمال دائم الوجود عند تشيخوف ، ويقوم مقام التذكير الحي عن الجمال الذي يمكن ، بل يجب ان تكون عليه الحياة الانسانية برمتها ويندو الاسى مرافقا لكل انسان وبضمنه من يتميز بجمال فريد فالحياة بعيدة بشكل

رهيب عن الكمال الذي يطل ويختفي دون ان يترك اثرا • ناديا بطلّة قصة  
« الخطيئة » « رغبت لسبب ما في البكاء » في يوم ربيعي رائع • لماذا • تفتح  
الأقواس الآن وتتوضح هذه الكلمة غير المحددة : لم تستطع ناديا المحاطة  
بالنزعات الضيقة الاتفاق ان تحيا حياة الطبيعة في الربيع •

لذلك ترتبط النعوت « مشوشة » و « غير محددة » و « شيئا ما »  
و « لسبب ما » و « بشكل ما » و « ليس » « وانما » و « بالرغم »  
بالكشف عن الفكرة الدقيقة جدا • ولكن الفكرة تتجلى بوضوح أخيرا في  
الشخصية الحية والشعور الحي حتى النهاية •

اسلوب النشر لن يكون بسيطا بأي حال من الأحوال كما انه لن يكون  
مستقيما ابدا • فمنطقه متماسك ومرن ويتوغل في متاهات الحياة المعقدة  
وتستبين فكرته الواضحة خلال الاشياء المعقدة المشوشة •

صور تشيخوف بصورة رئيسة الحياة الغائمة والاشخاص المتجهمين  
وكان مندفعاً نحو كل ما هو انساني رائع وحقيقي بكل قوى موهبته الواسعة  
وظل يتطلع الى المستقبل • ويتخلل البحث عن البهيج والرائع ابداعه الادبي  
كله •

يلوح الكدر العميق في كل سطر من اسطره ويتجلى وعيه الغاضب لبعده  
الحياة الراهنة عن الجمال •

## المرحلة النيرورية في تاريخ الواقعية النقدية

طرحت ، في مؤتمر اللغويين العالمي الرابع ، مهمات دراسة « مراحل منفصلة » « في اطار الطريقة الواقعية » « وتحديد الفترات التاريخية » المنطوية عليها هذه المرحلة (١) التاريخية أو تلك « بدقة اكبر » . وقد تم تقرير عدد من القضايا التي ظل الإبهام يحيطها منذ عهد النقد المقارن الصارم وذلك في اعقاب النقاش حول العلاقات المتبادلة والتأثير المتبادل للاداب الوطنية ، ولا سيما ما جاء في ابحاث ن. ك. غودزي وف. م. جيرمونسكي وي. غ. نيوبوكوفيا (٢) .

احتوى عدد من الابحاث النقدية السوفيتية على معالجة جديدة عميقة مشفوعة بالاثباتات اكثر خصبا في دراسة العملية الادبية برمتها مما كانت عليه لدى أ. ن. فيسيلوفسكي او في العلم البورجوازي المعاصر .

يشير ف. م. جيرمونسكي بدقة بالغة الى النقطة المركزية قائلا : « ... يعتبر الفهم الماركسي لوحدة وطبيعة العملية الرئيسية في تطور الانسانية الاجتماعي - التاريخي التي تجدد التطور في الادب والفن باعتبارهما بناء فوقيا (٣) شرطا اساسيا في الدراسة التاريخية المقارنة لاداب مختلف الشعوب » .

- 
- ١ - « مؤتمر اللغويين العالمي الرابع » ج ١ . موسكو . طبعة اكااديمية العلوم السوفيتية ١٩٦٢ . بحث يو . دولانسكي . ص ٣٠ - ٣١ .
  - ٢ - نشرت هذه الابحاث في « اخبار اكااديمية العلوم السوفيتية » قسم الادب واللغة ، ١٩٦٠ ، اصدار ٢ ، ٣ .
  - ٣ - ف . م . جيرمونسكي . « قضية الدراسة التاريخية المقارنة للادب » . اخبار اكااديمية العلوم السوفيتية « قسم الادب واللغة » ، ١٩٦٠ اصدار ٣ . ص ١٧٨ .

وبناء على ذلك لا تعتبر قضية التأثيرات الادبية قضية بالغة الاهمية . بل مسألة « التماثل التصنيفي التاريخي » او اذا اردنا التبسيط - التناظر التاريخي - المشروط . تعتبر قضية : « اغنية عن رولاند » و « اغنية جملة ايفور » وكذلك ديدرو وولستنج وبيتسكفيتش وهيفو وبلزانك وئكري ودوديه وديكنز ونيكسيه وفوتشيك ، وجميع هذه التاجات واولئك الكتاب متماثلين للغاية في شيء جوهرى رغم استقلالهم عن بعضهم البعض واختلافهم في النواحي الاخرى واصالتهم في جميع الامور . فالتأثيرات الادبية تبدو مرتبطة ارتباطا كاملا بهذا القانون التاريخي العام .

يكشف اللغوي الظواهر الطبيعية المتماثلة في الاداب الوطنية المختلفة كما يكشف الجيولوجي طبقات القشرة الارضية في الاجزاء المنفصلة عن بعضها الاخر في المناطق الجبلية .

توضح المقارنة ، المسندة بالاثباتات ، ايضا حاديا اهمية هذا انكاتب أو ذاك . دون الاخذ بنظر الاعتبار تأثير ابداعه عالميا او عدمه ابان عصره . يلفت انظارنا ، انطلاقا من وجهة النظر هذه ثريان نيرودا في الستينات والسبعينات حيث يتجلى فيه ذلك الشيء الجديد في الواقعية النقدية جلاء قويا بعدما أمسى معترفا به اعترافا شاملا في الثمانينات .

نشأ يان نيرودا - اديبا ( ١٨٣٤ - ١٨٩١ ) في براغ في الخمسينات والستينات من القرن المنصرم عندما حرم الشعب التشيكى بعد هزيمة الحركة الثورية في سنتي ١٨٤٨ - ١٨٤٩ من حقوقه الطبيعية نفسها . واغلقت حتى الجرائد التشكية الليبرالية المعتدلة والاتحادات الثقافية ومنع الشعب التشيكى من استخدام لغته . ولكن السلطات النمساوية لم تستطع ايقاف تطور الثقافة الوطنية ، بل حدث النقيض ، فكلما ازداد الضغط تعاظم النشاط المضاد : اذ حقق الفن الوطني التشيكى في هذا الوقت بالذات نجاحات كبيرة . الحق عام ١٨٤٨ ضربة ماحقة ببقايا الاقطاعية وساعد على نمو الرأسمالية في المدينة



والريف . فقد تطورت صناعة المكائن وصناعة النسيج وتعاظمت البروليتاريا  
التشيكية كقوة مهمة سنة بعد أخرى . واستمر النضال في سبيل الاستقلال  
الوطني ومن أجل حقوق الشعب الكادح مكتسبا شكلا خاصا في بعض  
الاحايين . وهكذا اتخذ ، على سبيل المثال ، جمع الموارد لبناء المسرح الوطني  
التشيكي طابع مظاهرة معادية للحكومة النمساوية وللغنف الذي اظهره الالمان .  
وهذا هو شأن المظاهرة التي جرت اثناء تشييع جنازة الكاتب غافليتشك -  
بوروفسكي عام ١٨٥٦ . وتكونت اتحادات الشباب السرية التي شنت  
النضال وقادته ضد النظام النمساوي الرجعي .

في مثل هذه الظروف السياسية والاجتماعية انضم نيرودا - ابن جندي  
مسرّح وعامل مياومه والذي قضى طفولته بين البورجوازيين الصغار الضيقي  
الافق والبروليتاريا - الى صفوف الكتاب التشيكيين المتقدمين في الخمسينات .  
واصبح العمل الصحفي اليومي جوهريا في حياته . انبثق ثر نيرودا الفني من  
بين ركام الفين وخمسائة مقالة هجائية ومقالات اخرى وتعقيبات وتعليقات  
واسماء مجموعاته ذات الطابع الخصوصي : « رسوم تخطيطية قصيرة وقصيرة  
جدا » « نكات مسلية وشريرة » « رحلة في بلاد الفقر » . وسمى نتاجاته :  
« في الساحة امام المجلس » « الصعاليك » . . . فالكاتب يود العمل باشياء  
جزئية يومية عادية مستقاة من الشارع . ان واقعيته مضادة لاسلوب بوجينا  
نيمتسوفيا الذي يجمع اصداء الرومانتيكية والستيمنتالية مع الاهتمام  
بالشخصيات والالواضع المؤثرة المثيرة وغير الاعتيادية .

يملك الفكر الادبي التشيكي كامل الحق في الا يعتبر ظهور ثر نيرودا  
تطورا للتقاليد السابقة ، بل « نشاطا واعيا مضادا للادب الذي فقد صلته  
المباشرة بالواقع . . . وصور الحياة بشكل مثالي » (٤) . خلق ثر نيرودا

---

٤ - عليوش بوخورسكي - يمان نيرودا « تاريخ الادب التشيكي » - براغ

تقاليد جديدة في الواقع الرأسمالي الذي اعقب الثورة ورفدت اسلوبه تلك  
 المنتجات الادبية التشيكية والعالمية التي احتل الوصول الدقيق الشريف فيها  
 الى الحقيقة مركز الصدارة . وليس عبثا ان يشير ميلوش بوخورسكي ، في  
 هذه الحالة ، الى « الاعترافات » لجان جاك روسو <sup>(٥)</sup> . يتجلى تأثير غوغول  
 المباشر على نثر نيرودا بقوة بالغة . تعتبر روح الفكاهة في قصة « لقد خربت  
 بيت البائس » ذا نزعة غوغولية محضة ولا سيما السطور الاولى منها والمقارنات  
 المستقاة من الحياة اليومية والصورة الهزلية المبالغ بها لبان فويتشك .  
 وتنطوي حتى تسمية القصة « لقد خربت بيت البائس » <sup>(٦)</sup> على كلمات ذات  
 فاعلية متضادة متبادلة على نمط « الارواح الميتة » لغوغول . تبدأ قصة  
 « بان ريشانيك وبان شليغل » وفق النزعة الغوغولية متوجهة توجها طبيعيا نحو  
 القارئ . يتجلى هذا خصوصا في الستينات .

صدرت مجموعة قصص ليان نيرودا تحت عنوان « قصص على النمط العربي »  
 في سنة ١٧٦٣ . ولم تكن افضل ثمره ولكنها حددت وقتئذ طبيعة ابداعه الفكري  
 والاسلوبية . لم يهتم نيرودا بتصوير القرية بل بتصوير المدينة . وبالفقراء لا  
 الاغنياء . وبالناس البسطاء لا المثقفين . وبالاشياء المألوفة لا الاستثنائية .  
 ويهدف بصورة رئيسة الى الفهم الدقيق للشخصيات المعصورة التي قد تبدو  
 ضئيلة . ويتتقى اشخاصه البائسين في ثيابهم المرقعة من اعماق الحياة ومن  
 شوارع براغ الموحلة . تفضي روح الفكاهة الى انخفاض في النغمة الشعرية  
 وتبديل المفردات الادبية بمفردات الحياة اليومية . يصور شعور الحب  
 المنبثق في قصة « زواج بان كويريتس » كحالة قلقه للغاية حيث طمنت ابنة  
 بان كويريتس البالغة ثمانية عشرة عاما قلبها وحدثت بلبلة هائلة . وها هو

٥ - المصدر نفسه ٠ ٧٥ ٠

٦ - من المستغرب ان تسمية هذه القصة في الترجمة الروسية التي قام بها يوري  
 اكسيل - مولوتشكوفسكي قد افقدها كل نكهتها : « لقد قتلت بانسا » .

٧ - هذا هو تاريخها في مقالة شامان الذي كتب مثل « قصص على النمط العربي »  
 لنيرودا في كتابه « تطور النثر التشيكي في الستينات » « الادب التشيكي »  
 ١٩٦٠ رقم ٣ ٠ ثمة تاريخ آخر في بعض طبعاتنا الاخرى ٩

الشكل الذي تتجلى فيه واقعية يان نيرودا الجديدة المنافية للرومانتيكية  
«تفاء مطلقا : » ... لكي تكون على علم بأن لديه وفرة من كل شيء » فمثلا  
عنده قصص كثيرة ، وقد القى في حلبة الرقص خطابا تكلم فيه عن المناطق التي  
يتصبب منه العرق اكثر من غيرها ... » كتبت الصحافة تعليقات استنكرت  
فيها «قصص على النمط العربي» التي ظهرت بين ١٨٦٣-١٨٦٤ . وقد اثار سخط  
النقاد بصورة رئيسة تصوير الجوانب غير البهيجة في الحياة مما جعل اسلوبه  
الادبي يبدو ثقيلًا فظا . اشار اليوش غامان، الناقد التشيكي المعاصر ، بصدق  
ودقة الى ان هذه الفظاظ المزعومة في اسلوب الكاتب تعكس فهمه للحياة  
والكشف عن سيكولوجية الانسان البسيط المعقدة المشوشة .

بلغت واقعية نيرودا درجة عالية من الكمال في « قصص مالوسترانسكي »  
١٨٧٨ . لا يتطرق الكاتب في أية قصة من هذه القصص الى الحديث ، عن  
طبقات الشعب العليا . وهو على علم مسبق بأن كتابه سيقابل بالازدراء في  
أوساط اصحاب الامتيازات . ويشير محذرا في احدى مقالاته الساخرة الى  
انه : « يكتب عن الطبقات الدنيا حسب ، حيث لا تمتلك المشاعر قفازات  
وحيث ما فتأت الحقيقة تمتلك قيمة اكبر من الكذب الحريف » . يقول يان  
نيرودا : « يمكن لنيرودا ان يكتب قصة عن زوجة موزع التذاكر العادية ...  
ويسرد سيرة حياة معوز غير حليق الوجه . وهذا أمر بالغ الخطورة » .

تحتل قصة « أسبوع في بيت هادى » مكانا رئيسا في مجموعته . وهي  
يمثابة ايجاز بالغ « للكوميديا البشرية » التي كتبها بلزاك . فلتقي بدل البلاد  
يرمتها ، بيتا ذا حجم كبير نوعا ما يزدهم بنماذج مختلفة من القاطنين فيه .  
وتعتبر الحياة في هذا البيت نهارا وليلا نمطا من المعيشة الانسانية المصفرة .

لعبت التفاصيل دورا كبيرا في قصص وروايات غوغول وبلزاك وديكنز .  
ولكن في المرحلة الاولى من الواقعية الصاعدة اكتسب التفصيل الجزئي ، الذي  
كان مهما وكبيرا ، ضخامة فائقة . ان الوضع المحيط بسوباكيفتش كان شبيها

به وتجسد محتويات مخدع انا ستاسيا دي ريس تو حياتها • ويشير كل ما في بيت السيد دومبي الى الجمود والتأدب المفرط مما يصعق خيال القارىء • وثمة شخصيات بائسة جدا تماثلها تماما من حيث اهميتها ، اذ يكتسب الاشخاص الصغار مثل اكاكي اكايفتش واوليفر توست او الاب غوريو الخالي البال غظمة فنية • الامر على النقيض لدى نيرودا فالتفصيل يتحول رمزا او مبالغة لانه اكثر تواضعا وبساطة وواقعية • فالشخصية تحافظ على تناسب الحياة الواقعية • في البدء نشاهد « البيت الهادئ » ليلا : « نسمع انفاس النائمين ... انهم لا يتنفسون تنفسا متناسقا ، بل متنافرا كما لو كان احدهم يصمت ويتعالى نفس الاخر • او يتلجلج ثانيهم مع عقرب الساعة ، بينما يسرع ثالثهم ثم يرتفع نفس من الجانب الاخر متصاعدا من غمار هذا المزيج من الاصوات ... » • هذه مباحكة طويلة كسولة وسنانية • انها اصوات الشخير الباقدة المنطلقة من اناس منهكين قد سئموا كل شيء على وجه البسيطة •

ينطوي محور القصة المتعدد الخطط المشتت على حياة قاطني هذا البيت الكثير الشقق برمتهم • ان الاحساس بالمحور اضعف من الانطباع الرهيب أو الكئيب ، الحاد او الكوميدي الذي يتركه كل مشهد • وسرعان ما يتحول حتى الضحك المرح جدا الى ضرب من الكآبة •

يخلق الانطباع الذي تركته العجوز • التي ماتت لتوها في الغرفة بعد ان اكرهها التشرد والوحدة والحاجة لمسات دقيقة • ويجد الموظف الشاب لو كوت نفسه في وضع مضحك عندما اسنده آل لاموسوف الى الحائط واجبروه على الزواج من ابنتهم • ويشير حبس صاحب البيت ايبر لزوجه المغتاةة في الخزانة ضحكا جبا ويشكل شجار الابوين التسلية المدهشة الوحيدة لدى ابنتهما • يجري تصوير الناس في تفاهاتهم المألوفة دون مبالغة ولذلك لا تتكشف الشخصيات في افعالها وكلماتها وصورها بقدر ما تتكشف في التفاصيل الحياتية الاعتيادية •

« لا زال في ثيابه الصباحية : البنطلون دون حمالات والقيص مفتوح على صدره » وتناثر شعره غير المشط في جميع الجهات ... الميدان كالمجرقة تنحركان دون هدف حول جسمه » .

يتخلل هذا كله اسى عميق ويلوح فيه احتجاج لا يعرف المهادنة : كلا ، لا ينبغي ان تكون الحياة الانسانية بمثل هذا « الهدوء » ولا يجوز التهادن مع الحشرات الوضيعة وتفاهات الحياة التي لا علاج لها .

تغدو واضحة الاواصر الوثيقة التي تربط بين افكار نيرودا الخفية واسلوب تشيخوف وارئه الذي كتب « معلم اللغة والادب » و « الوثابة » و « الخطيبة » .

يستبق نيرودا اسلوب تشيخوف ولا سيما في قصص الاطفال . كتب أ. ب. تشيخوف رسالة الى اخيه في ٢ كانون الثاني ١٨٨٩ قائلا : « الاطفال قديسون وپاهرون . وهم يعتبرون في مرتبة الملائكة حتى عند قطاع الطرق والتماسيح » . كتب يان نيرودا ، انطلاقا من هذه الروحية ، قصة ذات عنوان طويل عام ١٨٧٧ : « لم لم تهزم النمسا في الثانية عشرة والنصف من ٢٠ آب ١٨٤٩ » . يذكرنا ابطال هذه القصة بشخصيات قصة تشيخوف « الاولاد » . ولكن احلامهم الطفولية تتسم بأهمية وروح عالية ، انهم وطنيون صغار ساذجون ولكنهم مخلصون شجعان . فقد كوّن اربعة اطفال تتراوح اعمارهم بين العاشرة والثانية عشرة « اتحاد المسدس » وتدريبوا باستمرار على اطلاق النار خلف الحواجز . وهياؤا بدقة للانقلاب الذي يحرر التشيكيين من الحكم النمساوي . وادخروا النقود بذكاء لشراء حفنات من البارود . ولكن التاجر بوغوراك لم يبرر ثقة « الاتحاد » به ، اذ لم يشتر البارود وسرق النقود . ومن جراء ذلك لم تهزم النمسا .

يسخر نيرودا من سذاجة المتآمرين الكبار المعزولين البعيدين عن الشعب وهو في الوقت ذاته مفعم بالمشاعر الحية نحو ابطاله الصبيان . انه لا يرى بجلاء ،

وراء الاحاييل السود الجاثمة على غرفة العجوز المدقعة وخلف التفاهة التي تشبه نسيج العنكبوت المحيط بالحياة الانسانية ، شجاعة الفتان المضينة حسب ، بل التلاحم المتناهي للبروليتاريين التشيكيين . لا يتوقف في قصة « بلدة البؤس والالام » عند انقصر المهين في كل مكان ، بل يسير ابعد من ذلك مشيرا الى ظهور الشعب الكادح . ويشهد نيرودا حدثا اخر . فقد رأى قبيل وفاته في الاول من ايار ١٨٩٠ ونظر بطريقته الخاصة تلك الصفوف المتراصة لتظاهرة العمال التي طافت شوارع براغ . لقد تغير كل شيء بفتة في هذا اليوم وبرزت قوة هذه الصفوف التي اطلت شمس منيرة من خلالها :

« يوم فريد ، فريد تماما ا حتى الطبيعة حولنا تخضع للقوانين ذاتها ...  
وكم تشعر بالجلاء والسطوع والفرح في روحك » انه الاول من ايار ١٨٩٠ ! »

كان يوليوس فوتشيك محقا تماما عندما قال عن نيرودا : « نقد اجال بصره بعيدا في المستقبل » . قد تبدو هذه الواقعية الجديدة بالنسبة للستينات وحتى الثمانينات زهيدة مستغرقة في المشاحنات الحياتية وباهتة اذا قورنت بواقعية يوجينا نيمتسوبا شبه الرومانتيكية او واقعية ديكنز وبلزاك ، انها تتطلع في الحقيقة نحو المستقبل وهي ليست اقل فلسفية من الواقعية السابقة . ونيرودا متفائل رغم قتامة كتاباته وهو بعيد الرؤية رغم قصر نظره الظاهري .

يحتل نمط جديد من الواقعية مكانا له في تشيكوسلوفاكيا هذه السنوات . ولا يقتصر ذلك على الادب حسب ، بل يتعداه الى اشكال الفن الاخرى . تنطل الحياة القبيحة من لوحات سويسلوف بينكاس مثل « الفتاة - السمكة » ١٨٥٥ . ويكشف الفنان العتيد كارل بوركين عن مجموعة الوان يتجلى فيها الشعر المؤلف جدا مع قوة نيرودا الفنية ( « الحداد ايكس » ١٨٦٠ « الطبيعة الصامتة مع الحجل والبصل » ١٨٦١ والعديد غيرها ) .

جسد ابداع نيرودا كل ما وصل الى درجة النضوج في الثقافة التشيكية ابان عصره ووضع اسس مرحلة جديدة في تطور الواقعية في ادب الستينات

والسبعينات • تتراجع هذه الواقعية في بنائها الداخلي امام واقعية المرحلة السابقة أي الواقعية النقدية الكلاسيكية من حيث حجم شموليتها وخطورة تواجدها وسعة نماذجها النمطية وسطوتها وقوة الفكرة واللغة وديناميكيتهما • ولكن هذه المرحلة الجديدة اكثر دقة في صياغة التفاصيل واكثر رحابة في استيعاب الحياة اليومية المألوفة واكثر توغلا في الطاقة المتفجرة للافكار النقدية التي تنسف اسس النظام البورجوازي •

هذا هو الفرق في الادب الروسي بين ليف تولستوي وتشيفوف • لم يطلع تشيفوف قد على بتاج يان فيرودا وقد قرر المهمات التي طرحت امامه في الثمانينات بطريقته الخصوصية فلم يكتب « الحرب والسلام » وانما « غيب الثعلب » ولم يضع « آنا كارينا » وانما « اريادنا » و « آنا على العنق » •

لقد ادركت عددا غير قليل من ابناء الجيل الماضي الذين ازرعوا بصدق ابداع تشيفوف جراء « جزئياته » ولم يروا فيه ميلاد أدب عظيم •

كان من الضروري بمكان ، بعد دوستوفسكي وتولستوي ، امنلاك شجاعة فائقة للتحدث عن الامراض النفسية الرهيبة التي تكشف تكشفنا قويا وتراجيديا في الشخصيات ذات المجال الداخلي الكبير • ان نعمة السرد التشيفوفية مستقيمة ولينة ولا تبدو قلقة ونعثر دائما على تحفظات من نمط « ولكن » « بينما » « وبالرغم من ذلك » « ومع هذا » التي تحتوي النص برمته وتؤدي الى تجزئة الكلام الذي تكشف طبيعته عن انكسارات حياتية مستمرة ومتعرجات وتصدعات تتجلى حيثما كان ، وحتى في تلك الاماكن المخفية بمثابة وتمتنع رؤيتها على النظرة الثاقبة (٨) •

---

٨ - كتبنا مفصلا عن هذا الجانب في « دور النبوة الاستدراكية في نشر تشيفوف » ص ٢٦٢ - ٢٦٨ •

لم ير تشيخوف شأنه شأن نيرودا انهيار الحياة البالية الغثة التافهة حسب، ولكنه تلمس كل ما هو ايجابي متجسد في انعدام التلاؤم بين حياة الناس وما يمكن أو ما يجب ان تكون الحياة التي يحيونها وفي هذه اللحظة تتجلى العظمة الاخلاقية والانتصار الباطني على التافهة في قصص تشيخوف . ان التوجه نحو المستقبل أكثر تحديدا بما لا يقارن مما هو عليه عند اسلافه الكبار في الادب الروسي .

كان تشيخوف ويظل انسانا فريدا تماما لدى جمهور عريض من القراء في عصره وعصرنا - بينما يعتبر تولستوي ودوستوفسكي « جابرة ا » - استطاع رؤية الحياة الروسية من مجال رؤية هذا الوسط الواسع من العاملين لها . تعتبر مقدرته على كشف جميع الخفايا امام القارئ وبلوغ النهاية في كل ما هو مؤلم احدى العلامات المشيرة الى الثورة القادمة .

احل تشيخوف القصة ، مثله مثل نيرودا ، محل الرواية التي تعتبر نوعا ادبيا مظفرا في القرن التاسع عشر ، وذلك لمقدرة القصة على تصوير ما هو قلق وغير متكامل والمنطوي على مؤثر داخلي متجه دائما نحو المستقبل ومقترن بالسخط الطبيعي تماما في تناجات هذا النمط .

اضطلع تشيخوف بعبء ثقل يتمثل في نقل الحياة المألوفة بواسطة التفصيل الجزئي العابر الحاد والملاحظ خصوصا في مجال القصة القصيرة . وهكذا يتجسم جو « السيدة صاحبة الكلب » وحياة مدينة س كلها في « المحبرة الرمادية اللون من الفبار » و « السياج الرمادي الطويل » و « السياج اللعين » والسياج الذي يحملك على « الهروب » . و « رائحة اعقاب السكاير » المندسة في المشهد الدرامي لهذه القصة باعتبارها شيئا حريفا مزعجا .

تتجاوز القصة دائما شواطئها الضيقة . فالبحر في « السيدة صاحبة الكلب » الذي « كان يصخب في الاسفل عندما لم تكن هناك يالطا أو اراندا



والذي يصخب وسوف يصخب بنفس اللامبالاة والصمم عندما تتوارى عن وجه البسيطة » . وتتخذ في قصة « الطالب » الصغيرة نطاقا تاريخيا شاملا ضخما : « فكر قائلًا : تربط سلسلة من الاحداث المتتابعة التي تنبثق من بعضها البعض الحاضر بالماضي » وخيل له انه رأى لتوه طرفي هذه السلسلة : لمس احد الطرفين عندما ارتعش الطرف الاخر » .

هنا يتجلى وعيه الحاد حدة فائقة بغثاة الانسان المعاصر بحيث لا يتهاون كاتب هذه القصص المتضمنة نماذج مختلفة من ضيقي الافق ، ( غالبا مايكونون مغمورين ومضطهدين ) ، مع روحية الانسان المكونة كيفما كان . فالحياة تبدو « مدهشة ورائعة وحافلة بالمعاني العالية » فقط تحت تأثير تلك الافكار الهائلة التي تحيط بها .

يوازي السلوك الانساني في قصص تشيخوف في التسعينات وحتى ١٩٠٠ السلوك الانساني عند تولستوي ابان الفترة التي سبقت « موت ايفان اليتش » . أي فترة « أنا كارينا » ، ولا سيما قصة « المباراة » حيث تتحول فجأة الشخصيات والمحور اثناء تصوير التفاهة المألوفة تحولا قويا وتتكشف من خلال انقلاب عنيف ، اعماق سحيقة مباغطة .

ومع ذلك تظل واقعية تشيخوف مضادة لواقعية تولستوي من حيث بناؤها الخاص . يجري الانتقال من النزعة الكوميديّة لقصصه الاولى الى القصص الموعلة في التراجيدية في التسعينات وسنوات ١٩٠٠ . انطلاقا من الاساس نفسه في كشف المؤلف والاعتيادي واستنادا الى مبدأ التفصيلات ذاته : « يمثل ابداعه رفضا للضخامة الملحمية » <sup>(٩)</sup> . اجل ان البناء الداخلي في هذا النتاج الابداعي شأنه شأن ثريان نيرودا مضاد للضخامة . ويقوم على رفض التقاليد الملحمية .

---

٩ - توماس مان . كلمة حول تشيخوف . المؤلفات الكاملة في عشرة اجزاء .

تكن خصوصية دقة تشيخوف ، التي كتب عنها غوركي بحرارة (١٠) ، في كشف الشخصيات الغثة والتناقضات غير المرئية والعلل الخفية عندما تكون « الروح مكبلة بخمول ما » (١١) على سبيل المثال ، لقد بلغت هذه الدقة الواقعية الجديدة في ثمانينات القرن المنصرم درجة الكمال وهي تناقض في كثير من الجوانب الواقعية الروسية التي اكتسبت حينئذ شهرة عالمية متميزة .

يقضي ميخائيل كوتسوينسكي عن وعي أثر تشيخوف - ولم ينضم الى تولستوي أو دوستويفسكي - وواصل ابداعه من حيث جوهره الفكري . وقد حرك الى الامام تلك القضية القرية كثيرا من قضية الكاتب الروسي العظيم في اوكرانيا . كان كوتسوينسكي كاتباً اقرب الى تشيخوف بالذات رغم مراسلته الدائمة لغوركي واتفاقه معه في الرأي وصداقته له .

لم تكن الشخصيات الضخمة والاحداث الشغل الشاغل لكوتسوينسكي بقدر ما كان عاكفا على الحياة المألوفة التي تبدو تافهة ولكن هذه التافهة تنطوي على شيء تراجيدي وضخم في نتائجه . اكمل كوتسوينسكي منطقيا افكار نيرودا وتشيخوف : غثاثة المتحدثين وتحللهم من النبلاء والتجار والبيروقراطيين ، بؤس الشعب وأساؤه وتحقيره . الهموم اليومية في المدينة والريف ، الاف الوقائع التي تتراكم يوما اثر يوم وسنة بعد أخرى . ولكن نتججه هذه الاحداث نحو هدف معين ، الى اين : يعرف كوتسوينسكي الجواب جيدا : الى الثورة ، والخروج الى الفضاء الرحب اكثر تحديدا عند كوتسوينسكي مما هو عليه عند تشيخوف .

- 
- ١٠ - « م . غوركي و أ . تشيخوف » مراسلات ومقالات واقتوال ، . موسكو - لينينغراد طبعة اكااديمية العلوم السوفيتية ، ١٩٣٧ . ص ٤٧ .
- ١١ - ١ . ب تشيخوف المؤلفات الكاملة والرسائل . ج ١٤ . موسكو . دار النشر الادبية ، ١٩٤٩ ص ٢١٠ . رسالة الى أ . س . سوفورين في ٣٠ كانون الاول ١٨٨٨ .

ان كوتسوينسكي قصاص شأنه شأن نيرودا وتشيفوف ، وهذا جانب مهم للغاية : فالكتاب لا يعكف على حياة امرىء كاملة او على الاحداث الجسيمة ، بل على حادثة أو بضع حوادث عرضية وعلى شىء مجزأ زهيد بحد ذاته ولكنه شامل في مجموعه .

يشكل ابداع كوتسوينسكي ، ضمن نظام الواقعية النقدية لدى نيرودا ، مرحلة تاريخية جديدة سبقت الثورة وعاصرتها . ولذلك فان الذي اتخذ شكل الالوان في نتاجات نيرودا وتشيفوف اكتسب صبغة غامقة متقنة في اعمال كوتسوينسكي . انه كاتب فكر وعمل وثورة .

يتحدد ابتداء من قصصه المبكرة الاولى مثل « ٢١ ايلول » و « الموعد » ١٨٨٥ اهتمامه الحي بالنماذج الاعتيادية وامكانية التفكير الحاد ونظره البعيد ومساعيه للنهوض والتوجه للعمل .

يشير البعض في كثير من الاحايين الى قصته « ليا ليتشكا » ١٩٠١ باعتبارها قرينة من تشيفوف خصوصا ، حيث يصور بالاسلوب التشيفوفي القلق الروحي لدى الشخصية الرئيسة وبناء المحور وتوزيع التفاصيل . وهو مشغول دائما مثل نيرودا وتشيفوف بدراسة المشاعر القلقة المصطنعة المترددة . وهذا هو شأن قصة « ديبوت » فان انيلا التي يحبها فيكتور معلم البيت بغیضة اليه أيضا منذ البداية . يمتزج الحب الفث العابر المهتز بمثل هذا البغض التافه . فالحب والبغضاء يقويان بعضهما البعض : يفكر فيكتور المغرّم بانيلا قائلا : « كريمة الى نفسي هيأتها الحزينة وانها الطويل وكل شكلها المنبسط » . ومن الطبيعي ان يتلاشى سريعا شعور الحب القلق هذا . اما قصة « المبارزة » فتشيفية النزعة بدرجة اكبر من سابقتها حيث تظهر مشاهد الغرام المتدنية ذات الطابع التشيفوفي ولا سيما الاشارة الى رائحة الدهن الزنخ الذي يفوح من شعر الحبيبة . ترتبط مجالات المشاعر في شخصيات القصة الضاجة المغرورة الجبانة التافهة كلها بهذا الحب المتدني .

تنطوي القصة على حادثة واحدة ومشاجرة عائلية تحل حلا موفقا للغاية .  
ولكن فحوى القصة جسيم لان حياة الموظفين - البورجوازيين الغبية التافهة  
بارزة بروزا عميقا وقويا .

ان معالجة قصتي « الضحك » ١٩٠٦ « الحصان غير مذب » ١٩١٢  
قريبة من اسلوب تشيخوف ولكنها مضغوطة فنيا اكثر منه واهم من ناحية  
التحديد السياسي ، وتتجلى هذه الناحية خصوصا في قصة « فاتا موراغانا » .  
تحدث ل. د. ايفانوف في مقالته الرصينة : « السيرورة الادبية في روسيا  
بين ١٨٩٠ - ١٩٠٠ وابداع م. كوتسوينسكي » (١٢) باسهاب حول علاقة  
غوركي وكوتسوينسكي ، وتكلم حول علاقة كوتسوينسكي بتقاليد  
تشيخوف باقتضاب كما لو كان يتحدث عن قضية ثانوية . هذا مع العلم انه  
لم يعالج احد من الكتاب الروس جوهر اسلوب تشيخوف وروحيته  
- النقد المدمر العميق للتفاهة والتعطش لتجديد الحياة الانسانية - كما عالجها  
الكاتب الاوكراني كوتسوينسكي من حيث الشمول والتطوير الخلاق .  
القد ساعدت ثورة ١٩٠٥ - ١٩٠٧ كما ساعد غوركي ، باعتباره احد ملهمي  
الثورة ، كوتسوينسكي على تنمية هذه البداية التشيخوفية ودفعها الى الامام .  
واحتلت العناصر الرومانتيكية ، التي تحمل جزئيا طابع كورولنيكو وغوركي  
في باكورة نتاجه ، اهمية ثانوية في النسيج الفني لمؤلفات كوتسوينسكي .

يجدر بنا ابراز الجوهر الحي المتحرك داخليا والمهيأ للحياة تاريخيا  
الذي نيرودا وتشيخوف وكوتسوينسكي ولكن هذا لا يعني عزله عما يحيطه  
بأي حال من الاحوال . ان الانتقال من ضخامة الشخصيات الفوغولية في  
قصص كرافيليوف الاديب البلغاري الى الشخصيات التشيخوفية الاعتيادية  
المنطوية على مشاعر سيكولوجية دقيقة في قصص فازوق يشير الى التحول  
من احدى مراحل الواقعية الى الاخرى .

---

١٢- مجموعة مقالات حول « وحدة الادب الروسي - الاوكراني » ، كيف ، ١٩٥٣ .

طبعا لا يعني هذا القول ان بعض الكتاب تقيدوا باطر معينة . فقد امتزج ، في فترة الانتقال من الرومانتيكية الى الواقعية ، كلا الاتجاهين في ابداع العديد من الكتاب : ان ايفان فازوف كاتب متنوع المواهب فهو ليس بالقصاص حسب ، بل روائي وشاعر أيضا . يدور الحديث حول قصصه بين سنوات ١٨٩٠ - ١٩٠٠ فقط مثل ( مرشح للجلالة ) ( لم يركع ) ( كارداشيف في الصيد ) . حيث تتجلى المقاومة العنيدة المتحفظة للتفاهة والغثاء التي تنطوي عليها الحياة الاعتيادية في عالم الملكية الخاص ويبرز فورا الاهتمام الشديد بالتفاصيل التي تكون نسيج الحياة والميزة لاسلوب كل من يان نيرودا وتشيوخوف وكوتسوينسكي . يقترب يلين - بيلين في قصصه الهجائية الحادة أكثر فأكثر من تشيوخوف .

نعثر في الادب البولوني على نظراء للكتاب الذين مر ذكرهم . ان هنريك سينكفيتش وبويسلاف بروس رفيقان تقريبا أو بالاحرى تربان . ولكن طابع واقعية كل منهما مختلف عن الآخر . اذ تحتسوي قصص سينكفيتش في السبعينات على شخصيات مهمة قوية . ويصور ضمن خطة كبيرة الدراما الروحية التي يعانها طفل فلاح وموسيقار ذو مشاعر عظيمة وحب هائل للفن . الامر على النقيض لدى بروس حيث يتخذ الموضوع ذاته طابعا آخر تماما . تبرز في قصة « صدى الموسيقى » هيئة الطفل « ذي الاصابع المسرفة في الطول والأذنين البارزتين » « شرع اورفيا الصبي مبكرا بابتكار الوسائل المؤدية لتحويل الموسيقى الى مال » . هذه قصة نجاح مألوفة في المجتمع البورجوازي ، فالموهبة تبلغ الصيغة الاعتيادية المتقنة : « الموسيقى » المهارة والمال .

تحتوي هذه القصة على مصير آخر مغاير للاول تماما ناشيء عن الظروف الاجتماعية ذاتها ولذلك فهو مألوف أيضا . يقترب بروس من تشيوخوف في

هذا الجانب خصوصا : مأساة اهدار موهبة كبيرة قد ديسست وسحقت وكيفية سير الفكرة الشعرية القائمة على الاستدراك الداخلي المتواصل والتجزئة : « دفع النقود عنهم جيدا ، ولكن ... » « ولكنه طرد الفكرة المعذبة » الخ • ان روح الفكاهة عند بوليسلاف بروس كنيبة وبيرة شأنها شأن فكاهة نيرودا وتشيوخوف ( « دكتور فلسفة في المحافظة » « متاعب محرر » الخ ) • وتصطبغ رواية بروس « الدمية » بهذا اللون التشيخوفي •

اما سينكيفتش وبروس فهما مواطنان بلد واحد ومعاصران لبعضهما ولكنها يمثلان قمتين لمرحلتين مختلفتين في تاريخ الواقعية النقدية • ما هو الوضع خارج اطار الاداب السلافية ■

اصبح يان نيرودا فنانا ناضجا حينما بدأ موباسانم تتاجه الادبي مع تشيوخوف • يختلف موباسان عن بلزاك في قصصه ورواياته ( التي انبثقت غالبا من قصصه ) قبل كل شيء بانغماره كليا بالاشياء الجزئية النافذة المألوفة المرة غير المقبولة • وهو يشترك مع نيرودا وتشيوخوف وكوتسوينسكي بقضية اساسية عامة ومع ذلك فان ما يفصل بينهم اكثر خطورة مما يجمعهم •

ترمي قصص موباسان جوهرها الى تبيان وحدة الفرد التي لا علاج لها وعزلته عن جميع الناس والطبيعة وعجزه والقضاء المقدر لها ، مما نجد جذوره في ابداع فلووير وحتى ابعد من ذلك ، ويصور هذا كله بصدق وتحليل سيكولوجي دقيق • وكلما تعاظمت روحانية المرء واخلاقه - ( فتاة أو امرأة عادة ) - ازداد ضعفه وتعااسته • المستهترون فقط هم الراضون ويزاحمون بنجاح كل من حولهم • يظن موباسان لدى تصويره الحياة المعاصرة المكفهرة انه ادرك قوانين الوجود الانساني الازلية •

يختلف الاحتجاج الداخلي في نص قصص موباسان تماما عما هو عليه  
الدى الكتاب السلافيين المار ذكرهم ، كان كل شيء عند موباسان ، ( كما هو  
عند هاردي و درايزر في تتاجه المبكر ) ، وما يزال وسيبقى دميما كئيبا .  
بينما يرى نيرودا وتشيوخوف وكوتسوينسكي وفازوف عدم امكانية استمرار  
الامور على هذه الشاكلة وضرورة اعادة بنائها وتغييرها !

ظهرت القصة الموباسانية ضمن الجمهورية البورجوازية التجارية  
الراسخة نسيا ، بينما لا زالت روسيا واوكرانيا وبولونيا وبلغاريا في اواخر  
القرن التاسع عشر بلادا ذات نظم اقطاعية منهاره والراسمالية ما برحت ضعيفة  
فيها رغم وجود حركة شعبية جماهيرية قوية وضعت امامها اهدافا ثورية او  
وطنية ليبرالية اضافة الى السخط العميق السائد لدى فئات المجتمع المتباينة .  
ناضل الشعب التشيكي في سبيل حقوقه التي خنقها المحتلون النمساويون .  
وهذا ما يوضح الفرق الهائل بين الواقعية النقدية لدى كل من نيرودا وموباسان  
على الرغم من انهم ينتمون تاريخيا وبطبيعتهم العامة الى المرحلة ذاتها .

تامت المهمة العظيمة الواضحة لبعث الحياة في الاداب السلافية المضادة  
لحوقف موباسان من العالم .

وضع ستيفان زيفايچ وتوماس مان وليونيد اندرييف في مطلع القرن  
العشرين قصصا تتسم بالمشاعر الساخطة المرضية والمحاور الشاملة المؤثرة .  
يتميز نيرودا وتشيوخوف وكوتسوينسكي بالبساطة التامة التي تفتقر فيها  
معرفة الروح الانسانية بالمهارة الفنية الحقيقية .

يتنامى عند ايفان بونين « مقارنة بهؤلاء الكتاب الثلاثة ، القلق التراجيدي  
الشعري النزعة الذي يحطم تحطيم قويا الوضوح والرصانة ضمن البناء  
الداخلي والخارجي ، مما يشكل مرحلة جديدة اخرى في الواقعية .

تتخذ الواقعية النقدية شكلا مغايرا بعدئذ في ابداع هنري مان ورومان  
رولان ونيودور درايزر وجون غولسورسي . وتبديل ايضا في وقت لاحق .

لم أقصد قط من المقابلة بين الكتاب الثلاثة العظام ، نيرودا وتشيوخوف وكوتسوينسكي حجب الخصائص الوطنية والفردية لكل منهم . ولم اقم بمقابلة مضادة وانما مقابلة لها معطيات جمة تستند الى الفكرة والى مصطلح « المرحلة النيرودية » في تاريخ الواقعية النقدية .

تظهر هذه المرحلة عموما عندما لا تشكل الرأسمالية قوة اقتصادية واجتماعية تقدمية . ويتعاضد النقد الشديد أكثر فاكثر للنظام البورجوازي الهرم الراسخ الجذور في حياة الناس ووعيمهم وفي كل مكان .

يعني الادلاء بالحقيقة حول التفاهة ، في مثل هذه الحقبة ، الحث على التفكير ضمن اطار ضخم للغاية واثارة الناس وايقاظ مشاعرهم القوية . فالصور الحياتية التافهة التي تحتويها الاداب التشيكية والاوكرانية وابولونية والبلغارية تمثل المدى الذي بلغته حياة الناس في « البيت الهادي » من حيث الغثاثة والتراجيديا الروحية التي تبحث لها عن منفذ في افكار الحوذي الليلي او الحب الرث أو الحاجة المريعة التي تسحق الموسيقى الموهوب كما تمثل كيفية تحول بعض الناس الى سفلة لكي يصلوا الى البرلمان البورجوازي . ليست هذه بالصور العابرة ، انها تحتوي برمتها سخطا عميقا وافكارا جريئة قوية .

هل يترتب علينا اطلاق مصطلح محدد على هذه المرحلة من الواقعية النقدية في الاداب السلافية ، وهل أدعِمْ بالحجج مصطلح «المرحلة النيرودية» .

لا زالت اصطلاحاتنا متواضعة والتسمية ضرورية في هذه الحالة اذ لا يكفي تحديد كل ظاهرة حسب ، وانما تسميتها ايضا . ومن الطبيعي ان نسمي المرحلة الادبية باسم الكاتب الذي ظهرت بوضوح في ابداعه .

لاول مرة .



## الخاتمة

إبراز القحوى الفكرية للأسلوب هو الغرض من الدراسة النظرية للشكل الداخلي للكلمة ومن تحليل ثمر غوته وبوشكين وبلزك ودستوفسكي وتولستوي وتشيكوف ونيرودا ومن البحث عن الروابط التي تشكل إحدى المراحل في تاريخ الواقعة النقدية .

الأسلوب ليس « مجموعة من الطرق » ولا شكلا خارجيا بل هو أهم خصائص المعالجة الفنية للعالم والتفكير المجازي الشعري . ليس الكاتب مجرد استاذ مجرب يستطيع استخدام شتى الطرق المؤثرة على القارئ ، كلا ، فالكاتب يرى ويفكر ويشعر بطريقة معينة ولا قدرة له على الرؤية والتفكير والشعور بصورة أخرى . وفي مستطاعه فقط البلوغ به - اعني أسلوبه - درجة الاتقان والكمال العظيمين .

كيف تتجلى مجازية الكلمة الشعرية وقوتها ؟ هل تتجلى في الطرق ؟ وفي الطرق وحدها ؟ وكيف يكون الأمر مع ثمر بوشكين وتشيكوف وثرى وموباسان ؟ انه يحتوي قليلا من الاستعارة والمقارنة والمبالغة وحتى النعوت فيه ، ولا سيما النعوت الثانوية ، قليلة . وها هي النعوت التي تتضمنها قصة « الردهة رقم ٦ » : « السقف الصدى » « سياج المستشفى الرمادي » « شكل حزين لعين » « ثياب بالية ممزقة » .

لا « تقع العين مباشرة » على الظواهر الدقيقة في الأسلوب فينبغي ادراكها والتقاط الخيط الرفيع المتين الذي يربط بين مظاهر الأسلوب والفكرة . تلك الفكرة التي تحيا وتتنفس من مظهر الأسلوب نفسه .

يمكن ان تكتسب الكلمات المألوفة في هذه التراكيب او تلك قوة هائلة . ولننظر كيف استهوت الكلمات المجردة العارية لينويند ليونوف في مختلف مراحل ابداعه وكيف صارت مكثفة ومرئية في ثره . اذ يطرأ تحول في النص على كلمات « هدوء » « كوارث » « مخدر » « عفونة » « ذهول » « وعي » « تعب » « مفاهيم » « فكرة » : « ... ان هذا المنكت يهتك حجب الصمت ويصخب » « هدمت ... الرياح الخريفية والكوارث البيوت الريفية » « مخدر قوي » « فاحت العفونة في وجهه » « ذاهل لا يستطيع عمل شيء » « مشيت الوعي » « اوجع الارهاق كنفه » « ارتسمت المفاهيم التافهة على معياه » « الفكرة ... المتوترة التي نضجت حائرة داخله ... » تنطوي هذه التراكيب وحتى تلك الكلمات المقتطعة من « شوق يتوشخينسكي » و « سكوتاريفسكي » على نظام استاتيكي متكامل يرص الكلمات المجردة ويجعلها محسوسة ومرئية وهو يمثل نظام الواقعية ذات النشاط الداخلي الفعال .

لا تسمي الكلمات المركبة وحدها « مصطلحات فنية » وانما ينسحب هذا القول على الكلمات المفردة المنبورة الرئيسة وتنتقل من عمل ادبي الى آخر محددة اسلوبه وفكرته . كم من اليسير الان تصفح القاموس المختص بلغة بوشكين ومتابعة حياة الكلمة الشعرية فيه . اذ تتجلى تباشير فلسفة باكملها وراء الكلمات البسيطة .

لنأخذ فعل « تطرق » : « ... هل طرق صوت ربة الشعر الساذج مسامعك » « تطرق الى قرة عيني \* ... » ( « النبي » ) « لمس يديها

---

(\*) ان فعل « كوسنوتسا » يحمل عدة معان مثل تطرق لمس ، تناول ، تعلق ولذلك استعملناها في بعض هذه الممانى ولم يبق الفعل نفسه كما هو الحال في اللغة الروسية المترجمة .

المترجمة

بحرارة « ( يفغيني انيغيم ) » لو تطرقت للهجاء لعرفني العالم اجمع «  
 ( الرسائل - تحتوي الامثلة التي اوردها وحالات اخرى ماثلة لها على  
 كلمات تتميز بقوة كهربائية وتتداخل في بعضها البعض - ( الشعر في وعي  
 القارئ على سبيل المثال ) - وتخلق نمطا معيناً من الانفعالات الروحية  
 وتحقق كلمة « تطرق » كل مرة المهمة المباشرة لمدلولها .

لنأخذ كلمة « عبقرى » : « ايها العبقرى الخير » « تخلى عني عبقرى  
 خفى » « ... عبقرية الجمال الخالص » « يالها من عبقرية متألمة فيهم »  
 « لقد رعيت عبقريتك في الصمت » « ... الى متى ستظل تصرف عبقريتك  
 الى نقود فضية ! » « ان كورنيه لعبقرية فذة » « العبقرية والجريمة شيان  
 متناقضان » هكذا تحيا وتتألق هذه الكلمة في اشعار بوشكين الغنائية وفنه  
 المسرحي ورسائله ! انها نظرية متكاملة ، لا تشكل العبقرية ثروة ثمينة نادرة  
 لدى بعض الافئاذ وانما عند العديد من الناس . وتتشعب كلمة « مجد »  
 بالفلسفة ذاتها في اعمال بوشكين : « افخر بمريتي العجوز ومجدها وبها » .  
 لم تتحدث هذه العبارات عن المجد الصاخب لبايرون و نابليون وانما عن المجد  
 الهادئ الحقيقي وعن الوقار النسوي الرفيع والجمال الوضاء .

كم هي رجة حياة الكلمة عندما لا تؤخذ داخل نسيج النص المحدد  
 حسب . وانما في ابداع الكاتب برمته !

لقد اطلعنا على انتقال كلمة « تجربة » عند دوستوفسكي من « الجريمة  
 والعقاب » الى رواية « المراهق » بمعنى الامتحان العسير ذاته الذي يجعل  
 البطل جديرا بلقب « نابليون » وتكتسب « ركن » « شارع » « حانة »  
 « ازدحام » مدلولاً شعبياً شعرياً وتعني كلمة « طالب » امرءاً طيباً اجتماعياً  
 صريحاً .

يملك شكل الكلمة النحوي معنى تعبيريا كبيرا لدى كل من غوغول ودوستوفسكي . ويتجلى هذا خصوصا في استخدام صيغة التفضيل او اذا امكن ان اسميها صيغة السحق . غالبا ما يحتوي هذان النقيضان على سخرية دنيئة في صيغة التفضيل . تصدر كلمة « العبيد الاحياء » ضخمة من فم سوباكفيتش المتعلقة باحد الموتى الذين يبيعهم . ونعثر على التأثير المضاد القوي في كلمات : « الاكثر طيبة » « الاكثر لطفا » « الاكثر تواضعا » « الاكثر اناقة » « الاكثر ثقافة » « احب الناس واجدرهم » . تسحب المبالغة المهينة الساخرة التي تحملها صيغة التفضيل بين طياتها في « الارواح الميتة » على عالم الملاكين برمته في روسيا القائمة على نظام القناة .

يستخدم دوستوفسكي احيانا صيغة التفضيل استخداما سائرا يتحدث مثلا « اعمق ابحاث » ستيان تروفيموفيتش فيرخوفنسكي الطائش للغاية . ومع ذلك تحتوي غالبا صيغ التفضيل عنده على معنى آخر . حيث تتجسد فيها الانفجارات الروحية والفكرية المتطرفة لدى ابطاله : « في اعمق دهشة » « اعمق توبة » « أهم تأكيد » وتتضمن الكلمات الماثلة لها والمختلفة عنها في شكلها النحوي على المعنى ذاته : « استغرق في التفكير استغراقا مفرطا » « حيرة مفرطة » « هدوء مفرط » « سلم شديد الانحدار ذو تزويق مفرط » ولنقابل بينها وبين صيغة التصغير ( السحق ) : « شقة صغيرة » « عزيزة » « طيب » « حذية » ، اما مقابلة الاشكال النحوية فتتضمن المقابلة التراجيدية بين عقيدة دوستوفسكي الفنية من جهة وحزنه المتوقد واحتقاره الملتب للعالم التافه الفث اضافة الى افكاره الرهيبة الجبارة من جهة اخرى .

هل تخدم اجزاء الكلام هذه أو تلك التي تتميز بها الاشكال النحوية غاية اسلوبية معينة ؟ لا يحتل مركز اهتمامنا ، في الحالة الراهنة ، الشكل النحوي بحد ذاته وانما مهمته الاسلوبية . وبناء على ذلك تكتسب الظاهرة

الانثيمولوجية او النحوية معنى اسلوييا آخر تماما . ففي قصيدة بوشكين « نظر الى الساء وهو يقترب من ايجورا ٠٠٠ » وفي السطور الاولى من رواية دوستوفسكي « الابالسة » « عندما بدأت بوصف الاحداث الغريبة متغلغلا فيما وقع منها قبل مدة وجيزة ٠٠٠ اضطرت ٠٠٠ » يتضمن اسم الحال في هذين النصين المختلفين جدا مهمة اسلوية متناظرة . انه يضفي لونا من العفوية والبساطة على البناء الساذج المتعمد للكلام ذي الطابع الفئائي الخفيف أو السردى . اضافة الى ذلك فان تبعية اسم الحال والتصاقه بالفعل الذي يليه يخلق رابطة وثيقة بين ما عبر عنه اسم الحال في البداية وما عبر عنه الفعل بعدئذ .

في نهاية الفصل الحادي عشر من « الصبا » يجري التعليق على معاملة المعلم نيكولينكا بيضعة اسماء حال متتالية : « قال وهو يتأرجح على الكرسي وهو ينظر تحت قدميه يتأمل ٠٠ رافعا حواجبه مشيرا بأصبعه ٠٠٠ محدثا حركة بالريشة كلها ٠٠٠ ضاربا الدفاتر ٠٠٠ والجهة اليمنى من المنضدة وهو يميل برأسه الى اليمين ٠٠٠ » .

يصبح اسم الحال ، في هذه النماذج ، جزءا من تراكيب الاسلوب الفني . فهو يعبر عن حلقتين أو ثلاث في سلسلة الاحداث ، اضافة الى تداخلها في بعضها وارتباط حلقة « اسم الحال » بحلقة « الفعل » . وسرعان ما يظهر النقيض اذ يبدو التابع اكثر فعالية في الحقيقة واقوى من المتبوع . لا يتأثر نيكولينكا بما يقوله المعلم وانما تؤثر فيه حركاته الصامتة التي تنقلها « تراكيب اسم الحال » والمتضادات المتبادلة في الحركات الخفيفة التي لاتكاد تلحظ ولكن يشير اليها « اسم الحال » ، اما الكلمات الصريحة فلا تلعب هذا الدور . ويتبين ان المعلم لا تشغله الحروب الصليبية التي يسأل تلميذه عنها ولا يهمه حفظ نيكولينكا للدرس ولا تؤثر فيه قليلا أو كثيرا حيرة التلميذ وخوفه فان كلا من المعلم والتلميذ يعيش حياته المنعزلة تماما وهكذا تستبين قوة الحركة

المعاكسة التي يتميز بها اسلوب تولستوي : ان ما يبدو ليس بذى شأن مهم وما يبدو مهما ليس بذى شأن .

غالبا ما تتطلب الابحاث الاسلوبية القيام بالتجارب . لنحاول تغيير المفردات مع المحافظة على اشكال القاعدة ، اننا نحصل على ما يشبه النص التالي : « قال وهو يرسم شيئا ما على الورقة » أو « ... » وهو يطرد الذبابة بمثابة ... » لا يغير هذا قيد شعرة من جوهر الحقيقة . ولكن اعادة بناء الاشكال القاعدية يؤدي الى تخطي البناء الاسلوبي ، ومن الطبيعي ، الى تغييرات في المعنى : « قال هو » « وهو يتأرجح على المقعد وينظر تحت قدميه بتأمل ... » لو وضعنا الافعال في صيغة الماضي موضع الحال لاضفت بروزا كبيرا على الحلقة المجازية الراهنة وحددتها واخرجتها من حالة التبعية وخرقت الروابط والاعتماد المتبادل بينها الذي ينطوي عليه النص .

من الطبيعي ان يفضي تغيير الاشكال القاعدية مع المحافظة على المفردات والمضمون العام للنص الى انتهاك روابط الاسلوب والمعاني الدقيقة التي لاتكاد ترى ولكنها ذات أهمية جوهرية .

لذلك يمتلك عدد المرات التي يستخدم فيها الكاتب هذا الشكل النحوي أو ذاك أهمية مشروطة ودرجة نسبية بالغة . ولا يتوقف الامر ابدا ، كما رأينا ، على استخدام أو عدم استعمال ليف تولستوي لاسم الحال وانما على الاهمية الاسلوبية التي يكتسبها في النص . الحس الادبي الذي يتمتع به الفنان الحقيقي يضطره الى التنوع وتجنب التكرار مهما كان نوعه حتى ولو كان تكرارا للحال وتراكيب اسم الفاعل واسم المفعول أو الصيغ النحوية التابعة لها .

ليس عدده الافعال في النص الادبي بذى أهمية وانما المهم سيمائها الاستاتيكية .

ونعني مثلا ان الفعل في اسلوب تورغينيف أو باوستوفسكي الحافل بالنعوت العطرة يلعب غالبا دورا فريدا فهو لا يشير الى الحدث كما هو في واقع الحال وانما يحتوي على الظلال والنغمة والنبرة التقريبية التي يمدّها طبعاً الحدث الخفي بالدماء . « لا يتوقد الفجر باللهب » وانما يفيض به . « الشمس . . . تقوم بهدوء . . . تتألق وتغوص . . . » « تدفقت الاشعة العابثة . . . » ، الغيوم « تتقدم وتنحسر . . . انها عامرة بالضوء والدفء حتى الاعماق » « شرعت النجمة المسائية تضيء قليلا » « الريح تتشتت وتجرف . . . » « العواصف الدوارة . . . تتجول في الشوارع . . . » « شرعت تتكشف وتتدفق الظلال الباردة . . . » ( « مرج ييجين » ) « غرفة الحصان الذي يغطس في الماء او يفرق في العرق » « تاهت الريح » « رفست الامواج » « اضطرب البحر قبيل العاصفة وثار صامتا . . . » « غربل كتاب غيره » « ارتمت عليه كومة من النجوم » ( اللقاح البحري ) .

لننظر باسهاب في نص احد هذه الاحداث : « انه يقرأ ولكنه اختار متباطئا افكارا منفردة من بين النصفحات كما لو انه غربل كتاب غيره مرات عديدة » وتذكر طويلا ما بقي له في الغربال : صورة مفاجئة ورعشة متشنجة وفكرة طويلة كالطر . . . تضعف الكلمات الثلاث الاول « انه لم يقرأ » قوة التأثير اذ يحتل شيء آخر مركز الصدارة . في الحقيقة « انه » قرأ بالذات ولكنه قرأ بطريقته الخاصة وكيفية قراءته تتركز في الاستعارة « غربل » التي تتجلى فيما بعد ويتم الحاق أو بالاحرى دفع الطابع السيכולوجي المعقد الخاص لذلك التأثير الى مكان الصدارة لغرض الاشارة الى فاعلية هذه الكلمة .

يخطئ خطأ كبيرا من يحصي عدد الافعال مفترضا انها تقوي تأثير السرد القصصي فالافعال تمتلك مهمات اسلوبية متباينة . اضافة الى ان الاسماء لا الافعال تكشف الحركات الانفجارية . ولنقابل بين هاتين الحالتين : « وثبة الى النافذة . ها هو على الارض . عبر السياج . في الغابة » و « نام . حلم

احلاما مختلفة • استيقظ • تمطى » • لا تحتوي الحالة الاولى على أي فعل  
ولكن الاسماء تخلق فاعلية عالية اما الحالة الثانية المتضمنة افعالا متراسة  
فخالية من الفاعلية •

تحرى ف • ن غولوفين عدد الجمل الحالية وتراكيب اسم الفاعل واسم  
المفعول في قصة م • غوركي « مالفا » واختار جزءا من « أنا كارنينا » يناسبها  
من حيث الحجم وتبين له ان غوركي يستخدم غالبا هذه الاجزاء من الكلام •  
ويرى استنادا الى تلك المعلومات عدم ثبات التأكيدات المشيرة الى دور هذه  
الاجزاء في ثر تولستوي<sup>(١)</sup> • ولكن هذه الاحصاءات غير مقنعة من جميع  
الوجوه • اولاً لا يدور الحديث حول العدد هنا وانما عن المهمة الاسلوبية  
الخصوصية حسب • سواء استخدمت تلك الاشكال غالبا او نادرا • وثانيا  
لم ينته ب • ن غولوفين الى ان اقساما عديدة في « أنا كارنينا » قد كتبت من  
الناحية الاسلوبية في منحى مغاير تماما عن نتائج تولستوي المبكرة والاخيرة  
على السواء • تلعب تقريبا العبارة البوشكينية الموجزة دورا كبيرا في هذه  
الرواية وثالثا لماذا لا يتناول الكتاب اللاحقون ، وضمنهم غوركي ، هذه  
الخصائص او تلك من ثر تولستوي ويكشفون بعض مزاياها •

لنفترض ان امرأ ما يجزم بأهمية استخدام نمط معين من النعوت في  
روايات تورغينيف وقصصه ( أو مجموعة من النعوت ، اثنتين او ثلاث )  
التي تحتوي ، كالبذرة ، مؤلفاته برمتها • ولكنك قد تعترض على قولنا لان  
مارلينسكي استخدم النعوت اكثر من تورغينيف بمرّة ونصف تقريبا • اليس  
ثمة من علاقة بين هذه الاحصاءات والتأكيدات الوارد ذكرها •

---

١ - ف • ن • غولوفين • ملاحظات حول خصوصية اسلوب النعوت عند ل • ن  
تولستوي • مجموعة مقالات حول • ل • ن • تولستوي • ج ٣ • غوركي  
• ١٩٦٠ •



تمتلك الاشكال النحوية أهمية اسلوية ، حيث يرتبط ببناء الكلام  
المقتضب أو المعقد والظواهر النحوية المختلفة ارتباطا عضويا . لدى كاتب  
أو آخر ، بناء التفكير الفني ومعرفة العالم ووضوح الفكرة .

يمكن للاشكال النحوية الموجزة البسيطة ان تشير الى ظواهر اسلوية  
مختلفة للغاية متناقضة احيانا ولكنها تعتبر جوهرية بالنسبة لتلك الظواهر  
وربما تتسم بالوضوح المؤثر أو بانعزال كل حلقة فيها وبروزها . ولنأخذ  
مثلا ملموسا : « اضطربت كاترينا بيتروفنا وتلفتت طويلا بمنديل دافئ وارتدت  
معطفا عتيقا وخرجت من البيت للمرة الاولى في هذه السنة . سارت ببطء  
متحسنة طريقها . احست بوجع في رأسها من برودة الهواء . نظرت النجوم  
المنسية نظرة ثابتة الى الارض . اعادت الاوراق الساقطة سيرها » ( ك .  
باوستوفسكي . « البرقية » ) .

الكاتب مسيطر على علامات التقيط في هذه الحالة . وكان بمقدوره  
ان يضع نقطة بعد الكلمة الثالثة ثم يبدأ : « وتلفتت طويلا . . . » كلا .  
لقد جمع ما يخص الحدث . فكل حلقة في هذا المقطع متكافئة الحقوق  
ومندمجة مع غيرها مما يؤدي الى خفوت كل منها . ولهذا السبب يصبح  
الحدث وما احست به كاترينا بيتروفنا في هذه اللحظات على درجة رفيعة  
من الاتقان . لا يجوز لهذه الكلمات الاربع « سارت ببطء متحسنة  
طريقها » ان تندمج مع الكلمات الاخرى ، فكل منها يحتوي على فسحة  
داخلية . ولا سيما « نظرت النجوم المنسية نظرة ثابتة الى الارض » . تصيب  
كل كلمة في هذه العبارة الموجزة مرماها بقوة معينة . لم تر العجوز الموشكة  
على الموت النجوم منذ زمن بعيد ، فهي « منسية » بالنسبة لها ، كما لو انها  
تلحظها للمرة الاولى ولكنها تذكرها في الوقت ذاته باشياء كثيرة . هل  
باستطاعة الاوراق الساقطة أن تعيق السير ؟ أجل ، اذا كانت السائرة عجوزا  
تعيش أيامها الاخيرة . ان عزل هذا التفصيل نحويا يمدد بكامل قوته .

من الجلي تماما ان باسئاعة الاشكال النحوية الموجزة المساعدة على تطوير الاحداث تطورا سريعا • ويحدث العكس أيضا : « تشير الساعة الى الثالثة والنصف • الرابعة الا ربعا • الرابعة • اننا ننتظر • الرابعة والنصف • الخامسة • • سكون • السادسة ، السابعة • • تضيء • • » تبين الوقفات والنقاط والنقاط المتتابعة في هذا النص ، المقتبس من قصة « في خنادق ستالينغراد » ليفكتور نيكراسوف الفراغ والوقت غير المشغول والانتظار القلق • فاذا استعضا عن النقاط المتتالية بالفواصل انمحت هذه الوقفات وفقدت عمقها • يحتوي النص على فاصلة في حالة واحدة ذات قوة تعبيرية • فهي تدل على ان الوقت يسير سريعا مع اقتراب الصباح والناس يغفون والساعات تختلط فيما بينها •

لا يلغي احتواء البناء النحوي المتناظر على هذا المعنى الاستاتيكي أو نقيضه العلاقة بين المضمون والشكل وانما يكشف انماطا متنوعة من هذه الروابط •

يهدف التنقيط المفصل لبعض الكلمات الى اضعاف معنى مستقل على مواضع عديدة في وعي القارئ : « استمر هذا حتى المساء • توقف • هجوم ، اطلاق النار ، هجوم ، اطلاق النار مرة اخرى » ( ف • نيكراسكوف ) • ليس بمستطاع أي استاذ من اساتذة الفن النثري الاستغناء عن العبارة الموجزة • ولكن الايجاز بمقدوره ان يحتل دورا رئيسا او ثانويا • وبامكانه التحول الى صلة وصل او لحن ختامي متدفق •

تسم العبارة الموجزة عند استدال بشجاعة التحليل وخلوها التام من الجماليات والاشياء الحادة • والامر على العكس عند ميريته اذ يتميز بناء العبارة القصيرة اليسيرة بالاناقة الياقاعية والبهاء الداخلي •

ولكن التصوير المعقد للمجتمع والتحري عن انماط مختلفة من العلاقات المتبادلة وتداعي التحليل النفسي في الاداب المتباينة يفضي كله الى تنوع البناء النحوي . وهذا واضح في تاريخ النثر ابان الانتقال من ستنڊال الى بلزاك وأكثر جلاء في الانتقال من بوشكين وليرمنتوف الى ليف تولستوي .

أعني ذلك على العموم انه كلما تعقدت الفكرة ازداد تعقيد التعبير النحوي ؟ ليس ثمة من وجود لمثل هذه العلاقة العامة . فمن الممكن التعبير عن الاشياء المعقدة بجمل بسيطة ويصح العكس أيضا . لا تحتوي الرابطة المتبادلة العامة بين اللغة والفكرة على هذا الضرب من الضرورة المنطقية ولكن هناك اتجاه سيكولوجي يخلق في فن النثر ظواهر محددة من الاساليب .

يمكن ان يفيد البناء النحوي للكلام المجازي في : (أ) الاشارة الى الوحدة الزمنية للاحداث المتعددة . (ب) التحري عن التناقضات التي تتراحم وتتداخل فيما بينها ، (ج) الوحدة البنائية للرواية . عندما تظهر في الجملة التابعة وتراكيب اسم الحال واسم المفعول الصلة الموصولة بين الاحداث المبكرة في هذه الرواية . (ح) الكشف عن دور الكاتب في تقييم الاحداث المصورة .

تنحو التشكيلات النحوية المعقدة وتقيد الجمع والربط الوثيق بين النماذج والافكار . وعلى العكس من هذا البناء النحوي الموجز اذ يتجه نحو العزلة والفصل الدقيق لكل فكرة ، بل حتى العناصر المكونة لها . ولنأخذ هذه الحالات البسيطة : (١) لقد وعدت . هكذا سيكون ، (٢) كما وعدت . هكذا سيكون . تنطوي الحالة الاولى فصلا وعزلا منبورا قويا لكل حلقة . بينما نلاحظ في الحالة الثانية التداخل المتبادل والرابطة المنطقية الوثيقة في الجملة . فالايقاع المتنوع يحمل ظلال مدلولات متنوعة .

يعتبر هذان الاتجاهان جوهرين للغاية في فن النثر ولذلك تحتوي الابنية النحوية المعقدة أهمية جمالية ودلالية في النثر الابداعي .  
 عشرت . ي سليمان على شيء شبيه في العلاقة المتبادلة بين المقاطع المختلفة التي ينظر اليها كجزئيات « ادبية - بناءية » ، حيث ترمى الانشودة من مقطع لآخر وترتبط المقاطع الجديدة ارتباطا سيرا بسابقتها او يحدث العكس اذ نحس بصدمة عنيفة في الانتقال الى مقطع جديد . واستنادا الى ذلك تطل المقاطع من تلقاء ذاتها بسهولة الى الخارج أو تنغلق كل منها في محتواها الخصوصي . (٢) .

من الطبيعي ان يتجلى بالتعاقب هذا النظام أو ذاك ضمن الاسلوب نفسه في ظروف مختلفة . ولا يمكننا الاكتفاء في هذه الحالة ، باحصاء بعض الاوضاع السائدة المهيمنة .

ماذا نفيد من كون العدة النحوية عند كارامزين قريبة عدديا من عدة تولستوي ؟ ان المهمة الاسلوبية للاشكال النحوية المعقدة لدى الكاتبين مختلفة تماما ، ومن تحصيل الحاصل اختلاف هذه الاشكال ايضا لا من حيث مجموع الكلمات في الجملة حسب ، وانما من حيث بناؤها النحوي أيضا .  
 تتطلب الظواهر الاسلوبية مقاييس اكثر حساسية من الاحصاءات العددية . اشارت مقالة م . شلياكين حول « عمل تورغينيف في الحروف وحروف الوصل في «مذكرات صياد»»<sup>(٣)</sup> ، بوضوح بالغ الى ان الحرف الذي يبدو ضئيلا ينعش النص ويزداد شعريا بفضله وبشكل اللسة الاخيرة لريشة الفنان التي يقيمها الرسامون ولا سيما رسامو اللوحات . تحتوي الصيغة الاولى التي نشرت في المجلة ما يلي : « اضافت ارينا قائلة بعد برهة صمت

٢ - انظر الى ت . ي . سليمان . بناء آلفقرة في نثر ليسنغ وهابني .

« فيلو لوجيتشكية ناوكي » . ١٩٦١ . رقم ٤ .

٣ - « قضايا الابداع واللفة عند الكتاب الروس » المعهد التربوي في نوفو

سيبرسك . اصدار ٤ . ١٩٦٢ .

قصيرة : هل تحدث لك السيد عني ؟ » وجاء النص في الصيغة النهائية :  
« ولكن هل تحدث ... » أو « من هو هذا الشخص المسبى باوش ؟ »  
« ولكن من هو هذا الشخص ... » « هذه بالمناسبة بحيره » « وهذه  
بالمناسبة بحيرة » . تدخل « ولكن » « و » « أيضا » « ذلك » « أجل » ،  
التي ذكرها م. أ. شيلياكين ، الدفء في كثير من الاحايين على الكلام وتتعشه  
شأنها شأن الهواء النقي وتارة تشف « ولكن » عن شعور محدد كما في  
الحالة الاولى : قلق أرينا من جهة وشيوع قصتها من جهة أخرى .

تلعب حروف الاستدراك دورا أكثر أهمية في نشر تشيخوف حيث  
تشكل نظاما جديدا للنثر تسوده التجزئة والتداخل : « كانت مواصلة  
الحديث عديمة الجدوى وبغيضة ولكن بقيت جالسا وعارضت معارضة  
ضعيفة ... كانت القضية برمتها بسيطة وواضحة ... ولكنهم لم يروا هذه  
البساطة ولكنهم تحدثوا الي بعبارات رنانة معسولة ... ولكنني رغبت ...  
بالرغم من كل شيء فانا احب والدي واختي ... قد اكون محقا أو مخطئا  
ولكنني أخشى دائما ان اكرهم ... » . نعثر في مقطع واحد في قصة  
« حياتي » على ستة حروف استدراكية . لا يعتمد اسلوب تشيخوف ، الذي  
ذكرناه ، على الاستعارة او المقارنة خصوصا وانما على هذه « ولكن » « و »  
« بالرغم من كل شيء » ففيها يتجسد تداعي وعي الناس في عصره وصخب  
افكارهم وتحتوي على نكت مرة يتسم بها التحليل الواقعي .

لا يقل اهتمام الناقد الادبي بالكلمة والكلام والاشكال الاتيولوجية  
والنحوية وعلامات التنقيط والوقفات عن اللغوي ولكنه يتقصاها بشكل مغاير  
وبطريقته الخاصة ، ان ما يسميه اللغويون باستخفاف حروفا هي التي تكون  
بشكل أو باخر ، الصور والافكار وتخلق اسلوب الشاعر والكاتب والمسرحي  
بل وحتى ... الناقد ذاته .

# محتويات الكتاب

٥	..	..	..	..	..	١ - تمهيد
٦	..	..	..	..	..	٢ - مقدمة
						٣ - الباب الاول :
١٨	..	..	..	..	..	الافكار والأسلوب
٤٠	..	..	..	..	..	القوى الخفية في الكلمة
						٤ - الباب الثاني :
٦٤	..	..	..	..	..	غوته عند منبع رواية عصرنا
١٠٢	..	..	..	..	..	بوشكين ونظرية الرواية
١٦٢	..	..	..	..	..	الدقة والقوة في لغة روايات بلزاك
١٨١	..	..	..	..	..	البناء الشعري في اللغة الروائية لدستوفسكي
٢٤١	..	..	..	..	..	اسلوب روايات ليف تولستوي
٢٩٢	..	..	..	..	..	دور النبرة الاستدراكية في نثر تشيخوف
٢٩٩	..	..	..	..	..	المرحلة النيرودية في تأريخ الواقعية النقدية
٣١٧	..	..	..	..	..	الخاتمة



## هذا الكتاب

يتمّ النظر في هذا الكتاب الى الترابط الذي ينطوي عليه عنوانه (الافكار والاسلوب) من زوايا مختلفة يتجلى في الكشف الملموس للمقولات النظرية الاساسية وفي الفهم البلاغي للكلمة. وهو يدرس اسلوب النثر الفني في فصول خاصة عن غوته وبوشكين وبلزاك ودستوفسكي و ل . تولستوي وتشيفوف وهو يعنى ببيان الرابطة التي تجمع بين مشاكل الاسلوب ومشاكل الجنس الأدبي. «وتغدو قضية الرواية الموضوع المباشر للكتاب برمته لاسيما من الناحية التاريخية» وهو على اية حال، لا يتوقف عن هذه الحدود، بل يتعداه الى دراسة التاريخ المقارن للأدب العالمي، كما يتناول تناولاً تعميمياً القضايا الرئيسة لمعنى الاشكال النحوية من الناحية الاسلوبية.



دار الشؤون الثقافية العامة

وزارة الثقافة والإعلام

السعر: ديناران ونصف